Школьная библиотека

З. ГУЛИНСКАЯ

АНТОНИН ДВОРЖАК

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Автор в популярной форме рассказывает о жизненном и творческом пути замечательного чешского композитора и дирижера Антонина Дворжака, подробно останавливаясь на разборе отдельных его произведений.

Книга рассчитана на массового читателя.

- Зоя Константиновна Гулинская
  -
  - Тоничек
  - В Органной школе
  - Первые ступени
  - Взлет и падение
  - Посредине странствия земного
  - У порога мировой славы
  - Ни дня без мелодии
  - Англия и англичане
  - Среди родных людей и напевов
  - Новые страницы жизни и творчества
  - За океаном
  - Опять в Старом Свете
  - На рубеже столетий
  - Закат
  - Список произведений Дворжака
  - Список литературы о Дворжаке
- notes
  - 1
  - 3
  - 4
  - 5

Зоя Константиновна Гулинская
Антонин Дворжак

Тоничек

Есть точки на земном шаре, которые стали известны миру только потому, что там появился на свет гений. К числу таких благословенных мест принадлежит и маленькая чешская деревушка с длинным названием Нелагозевес. 8 сентября 1841 года там в семье трактирщика и мясника родился Антонин Дворжак.

Предки Дворжака давно занимались мясничеством. Это было их родовым ремеслом. К моменту появления на свет будущего композитора братья отца и другие близкие и дальние родственники хозяйничали в мясных лавках и трактирах ряда деревень, расположенных по левому берегу Влтавы на северо-запад от Праги. К такому будущему готовили и Тоничка.

Маленький крепыш удивительно походил на своего отца — Франтишка Дворжака — ладно скроенного, коренастого крестьянина, с добрыми глазами. Даже зубы у него были такие же красивые, как у отца, за что бабушка не без гордости звала его «мой белозубенький».

О матери композитора мы, к сожалению, знаем очень мало. Известно только, что она была на шесть лет моложе своего мужа, имела темные глаза и звалась Анной. Не сохранилось ни одного ее изображения. Не располагаем мы и сведениями о степени ее воздействия на сына, о роли, сыгранной в формировании его характера и таланта.

Едва Тоничек научился ходить, отец подарил ему передник мясника и маленький оселок, а чуть подрос малыш — его стали приучать к труду. Очень рано появились у него обязанности, заботы. Сначала Тоничек помогал на кухне или в лавке, а потом отец стал давать поручения и более ответственные, например привести домой скотинку, купленную в соседней деревне. Много неприятностей доставляло это мальчику. Резвое животное скачет, рвется с дороги, а у Тоничка еще нет сил чтобы его удержать. Затянет, бывало, теленок его в пруд, веревка до крови нарежет руки… Потом учитель сердится, дает подзатыльник за то, что плохо играет да неловко скрипочку держит. А что делать, если распухшие пальцы не слушаются? Тоничек сопит, хмурит брови, силясь удержать слезы…

В школу Тоничек пошел шести лет. Собственно, там и начался музыкальный путь Антонина Дворжака, хотя тогда никому и в голову не приходило, что он может стать профессиональным музыкантом.

Единственным учителем в деревенской школе, обучавшим

детей грамоте и музыке, по обычаю того времени, был кантор Йозеф Шпиц.

Чешский кантор — весьма примечательная и своеобразная фигура. В словарях можно прочитать, что это органист храма, руководитель церковного хора, преподаватель музыки. Но этим далеко не исчерпывается значение канторства в истории и жизни страны.

Канторам Чехия прежде всего обязана широчайшим распространением музыкального искусства в народных массах. С давних пор там повелось так, что каждый учитель, даже в самой маленькой деревушке, учил детей музыке. Самозабвенный труд канторов на протяжении веков дарил миру выдающихся музыкантов. Во многие капеллах владетельных вельмож и аристократов Европы работали чехи. Отсюда и родилась поговорка: «что ни чех — то музыкант».

Нелагозевес

Утрата Чехией государственной независимости после битвы у Белой горы в 1620 году придала особое значение музыкальному искусству в этой стране. Изощренные преследования, которыми австрийское правительство старалось подавить боевой дух чешского народа, расправа с учеными, уничтожение в пламени костров чешских книг и запрещение чешского языка привели к тому, что музыка стала как бы вторым родным языком чехов.

Канторы по всей стране принялись собирать и записывать старинные обряды и сказки, народные песни и танцы. Записывали текст и мелодию. Умирал один кантор, его шпаличек — тетрадь с записями — получал в наследство новый и продолжал ее пополнять, подшивая свежие листы. Так изо дня в день, из поколения в поколение на протяжении трех столетий габсбургского гнета накапливали канторы сокровища народного

языка и творчества, понимая всю необходимость этого. Было ведь время, когда даже самые большие оптимисты среди чешских патриотов сомневались в возможности возродить родной язык настолько, чтобы он стал пригоден для литературы и искусства.

Шпалички бережно хранились. В периоды усиливавшегося гонения в стране их замуровывали в стенах храмов. Ослабевал гнет — их извлекали на свет, и канторы разучивали с прихожанами и детьми записанные там песни. А шпалички содержали не только безобидные песни пахарей и косарей, но и грозные песни гуситстких воинов. Так канторы превращались в хранителей и пропагандистов многовековой культуры своего народа, в наставников, воспитателей молодого поколения.

Австрийское правительство возмущалось тем, что во многих чешских городах и селах богослужение длится так долго, что месса заканчивается лишь после 12 часов дня, а иногда и позже. Издавались указы, запрещавшие это. Но канторы продолжали свою благородную деятельность. Неудивительно, что и знаменитое «будительское» движение XVIII–XIX веков, ставившее своей целью пробудить в народе чувство национальной гордости и стремление к свободе, зародилось тоже в среде канторов. Из канторской школы вышли крупнейшие политические деятели Чехии XIX века, деятели науки и искусства. Что же касается шпаличков, то, вероятно, еще долго композиторы, поэты и писатели будут обращаться к этому богатому собранию образцов художественного творчества народа.

Дом в Нелагозевесе, в котором родился Антонин Дворжак

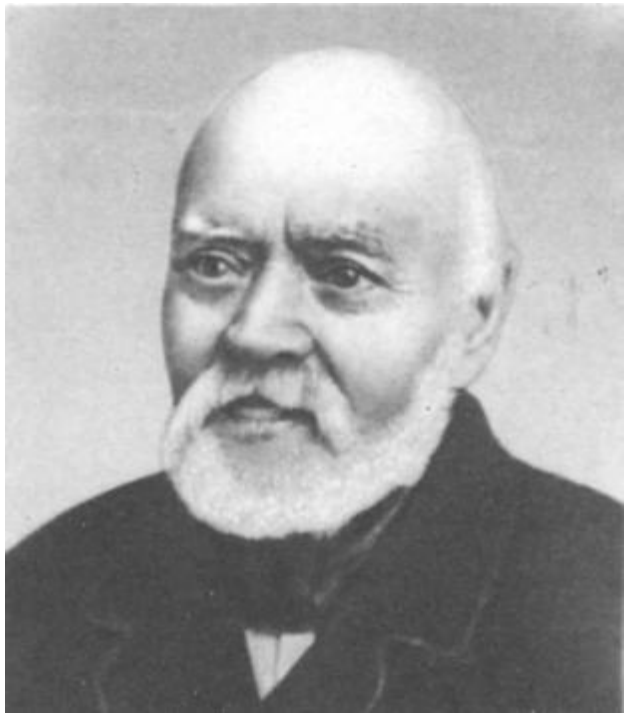
Йозеф Шпиц — первый учитель Дворжака — был из той же плеяды преданных своему делу людей. Жил он в страшной нужде: деревушка Нелагозевес — маленькая, доходы незначительные. Его крошечную каморку при школе, которую он занимал с семьей, часто навещали голод и болезни. Это сделало Шпица

неуравновешенным. Угрюмый по натуре, он был подвержен бурным вспышкам гнева, и нередко от него доставалось тем, кто брал фальшивую ноту во время исполнения мессы в храме. Но музыкант он был отличный, играл на многих инструментах, сочинял и в учениках своих выше всего ценил музыкальные способности, даже если они были невелики.

В семье Франтишка Дворжака Тоничек был первенцем, и по традиции отцовское заведение — деревенский постоялый двор в Нелагозевесе и мясная лавка — когда-нибудь должны были перейти к нему. Отец и старался прежде всего обучить сына ремеслу: чтобы в живности толк понимал, какая куда годится; чтобы тушу должным образом умел разделать. А музыка — это так… украшение жизни. Конечно, хорошо когда хозяин постоялого двора может вечером сам развлечь своих гостей. Тогда гости дольше сидят, больше пьют — хозяину прибыль. Франтишек Дворжак, отлично игравший на цитре, не раз замечал, что в тот вечер, когда у него в трактире звучит музыка, выручка увеличивается. Поэтому он и не возражал, когда Йозеф Шпиц начал обучать Тоничка игре на скрипке, но сам воспитывал сына по принципу: делу — время, потехе — час.

Только возьмет Тоничек скрипку в руки, чтобы поупражняться, отец кличет его — гости прибыли на постоялый двор. Дорога на Прагу проходит под самыми окнами их дома. Нужно помогать. И так каждый день. Мальчику редко когда удается сбегать посмотреть, сколько новых метров железнодорожного пути уложили через их деревню. Что доброго и первый паровоз можно прозевать, эту диковинную машину, о которой все толкуют кругом.

Тоничек торопится, вытирает столы, ставит миски. Пока гости будут есть, он только взглянет с пригорка за храмом на строительные работы и тотчас вернется.



Франтишек Дворжак, отец композитора

Вечером в трактир потянутся соседи, чтобы пропустить по кружке пива. Отец возьмет в руки цитру или заставит сына играть польки, которые тот недавно разучил. Потом отправит спать. А чуть солнышко рассеет ночной мрак, туман над Влтавой еще не успеет подняться — вся деревня на ногах. Вставать и ему.

Учился Тоничек старательно, делая успехи и в науках, и в музыке. Только науками он занимался по необходимости, ибо того требовали отец и учитель, а музыка доставляла ему радость. Когда он играл на скрипочке, лицо его преображалось, сияло.

Очень любил Тоничек и природу, которую воспринимал совсем иначе, чем его сверстники. Пока мальчики на лужайке с криком гонялись за бабочкой, он, запрокинув черноволосую головку, мечтательно следил за полетом птиц в небесной вышине или, склонившись над цветком, разглядывал его яркую чашечку. Йозеф Шпиц очень скоро заметил поэтическую душу своего молчаливого, застенчивого ученика и стал уделять ему больше внимания. Разумеется, он не занимался с ним теорией музыки. Для этого Тоничек был еще мал. Но давал ему задания обширнее, чем другим, и помимо танцевальной музыки познакомил его с мессами Гайдна, которые в те времена нередко исполнялись канторами.

Играть соло в храме во время богослужения — предел мечтаний сельского музыканта. О такой радости Тоничек даже не

помышлял, когда, терпеливо снося окрики и побои своего сердитого учителя, разучивал с ним новые мелодии. И вот день настал, когда Йозеф Шпиц привел его в храм на хоры, где располагались музыканты и певцы.

«…Как я был взволнован, с каким страхом я настраивал скрипочку, как дрожал у меня смычок при первых звуках! Но все прошло хорошо. Едва только я кончил, начался шум и движение на всех хорах, все устремились ко мне, знакомые мне благожелательно улыбались, похлопывали добродушно по плечу, а от соседа, первого скрипача, я получил целый грош», — так вспоминал впоследствии Дворжак свое первое серьезное выступление.

Весть о нем разнеслась по деревням. Чехи — народ музыкальный и проявление музыкальных способностей очень ценят. Пришлось Тоничку показывать свое искусство и в соседних Вельтрусах, где обосновался старший брат его отца Ян, и в небольшом костеле Вепршка, где жил дядя Йозеф, славившийся как трубач. Франтишек Дворжак гордился сыном и охотно отпускал его к своим братьям поиграть в их трактирах.

Однако, как только мальчик закончил нелагозевескую двухгодичную школу, отец начал думать, куда бы послать сына совершенствоваться в ремесле мясника.

Выбор пал на Злоницы, расположенные в двадцати пяти километрах к востоку от Нелагозевеса. Там жил брат матери будущего композитора Антонин Зденек, служивший приказчиком у князей Кинских — владетелей Злониц. Он был бездетным и охотно согласился взять к себе Тоничка.

Ко времени приезда туда Дворжака Злоницы насчитывали около двух тысяч жителей, часть которых занималась кустарными промыслами, а часть — земледелием. История этого небольшого местечка уходит далеко в глубину веков. Может быть, еще во времена легендарной княгини Либуше, правившей Чехией, здесь селились люди: случайные раскопки в этом районе обнаружили остатки языческих погребений.

Над зеленью садов, среди которых расположился господский замок, и рядами маленьких домишек с высокими крышами вознеслись башни великолепного храма. Сооруженный в начале XVIII века по проекту Динценгофера на месте старого костела, храм этот был гордостью злоничан и предметом их постоянных забот. А что под этим подразумевалось? Конечно же, прежде всего богатое разнообразие музыкального сопровождения всех проходивших там служб.

В те времена, когда вечерние посиделки были единственным развлечением в деревне, в храм ходили не только чтобы молиться

или покаяться в своих грехах. Как ни велико было воздействие религии на умы, никто не станет отрицать того, что театральность церковных служб и музыка играли огромную роль в жизни людей. Сознавая то или нет, в храм шли, чтобы отвлечься, на короткое время забыть все повседневное — изнурительный труд от зари до зари, нужду, голод, преследования. И чем импозантнее было зрелище, чем сильнее захватывала музыка, тем легче становилось на душе.

В злоницком храме служили два кантора. Один — Йозеф Томан, обладавший красивым голосом, — руководил хором и учил детей в двухлетней начальной школе. Кстати сказать, им был воспитан знаменитый певец Национального театра баритон Йозеф Лев.

Другой кантор — Антонин Лиман — был органистом храма и преподавал в третьем, дополнительном, классе школы. Он отлично владел искусством импровизации, играл на скрипке, кларнете и валторне. Не довольствуясь исполнением обязанностей органиста, он, одержимый музыкой, в первые же годы своей жизни в Злоницах собрал вокруг себя лучших деревенских музыкантов и создал из них капеллу (оркестр), быстро завоевавшую симпатии всей округи. Свадьба или траурная церемония похорон, обряд освящения нового дома или праздник жатвы, покоса, торжество ремесленного цеха — всюду самыми желанными участниками были Лиман и его капелла. В их репертуар входили попурри из опер, фантазии, танцевальные мелодии и песни, значительную часть которых сочинял сам Лиман. Он не поленился переделать для квартета даже партитуру оперы «Волшебная флейта» Моцарта. В архиве его до сих пор сохранились, наряду с небольшими церковными сочинениями, кантаты, песни, дуэты, траурные марши и бесчисленное множество различных полек, галопов, мазурок, кадрилей, вальсов.

Осенью 1854 года Антонин Лиман стал новым учителем Дворжака.

Будущему торговцу и трактирщику необходимо было знать немецкий язык. Во времена господства Габсбургов он был объявлен государственным языком на всей территории Чехии. Поэтому по приезде в Злоницы мальчика и определили в дополнительный класс к Лиману, где занятия велись преимущественно по-немецки. Но едва только обнаружились музыкальные способности Тоничка — а на это не потребовалось много времени, — уроки музыки стали преобладать над всем. Лиман взялся учить мальчика игре на фортепиано и органе, совершенствовал технику его скрипичной игры. Потом начались

уроки теории.

Нелегко приходилось Дворжаку. С утра до вечера он работал на бойне и в мясной лавке Яна Роубала, к которому был отдан на два года в обучение. Кровь, предсмертные крики животных, крепкие словечки мясников… а там и подзатыльник за то, что не удержал быка, дал ему проволочь себя по земле и сбить мастера с ног. Кто считался с тем, что мальчику только тринадцать лет, что руки его еще не окрепли? Хочешь получить права подмастерья, должен все уметь делать, и делать как следует.

Антонин Лиман, учитель Дворжака

Усталый, нередко в синяках и ссадинах, прибегал Дворжак к Лиману, но и здесь лаской его не баловали. «Лиман был хорошим музыкантом, — вспоминал он, — но вспыльчивым человеком, и вел обучение согласно нравам того времени: тот, кто не мог чего-нибудь сыграть, получал столько затрещин, сколько было на бумаге нот… Гармонию он знал хорошо — само собой разумеется, о гармонии существовало тогда несколько иное представление, чем у нас теперь — но знанием генерал-баса отличался: он бегло читал и играл его, чему учил также и нас. При этом частенько случалось — особенно когда появлялось много цифр, а среди них иногда попадались перечеркнутые, — что прежде чем ученик мог в них разобраться, он получал уже три подзатыльника».

Через год, вслед за Антонином, в Злоницы из Нелагозевеса переехала вся семья. Полагая, что с помощью сына можно будет

вести более солидное дело, Франтишек Дворжак решил покинуть маленькую деревушку и, собрав все накопленные средства, снял в аренду злоницкий заезжий двор, так называемый «Большой трактир». Лучше стало ли от этого Антонину? Нет. В доме дяди ему было вольготнее. А теперь, кроме обязанностей у мастера Роубала, он должен был еще помогать отцу налаживать хозяйство. Да и тесно было жить семье из восьми человек в двух маленьких комнатках при трактире. Но Тоничек не роптал. Он не видел другой жизни. Тяжелый труд, нужда, болезни были уделом всех тех, кого он знал. От этого, вероятно, часы, выкроенные для музыки, приносили ему наслаждение. Постигаемый им сказочно богатый мир звуков успокаивал его, утешал, давал силы сносить все невзгоды.

Однако, приученный с самых малых лет покоряться воле отца, Антонин даже в мечтах не представлял себе своего будущего иным, чем то, каким оно было ему обрисовано. Слова Лимана о том, что он создан для музыки и только ею должен заниматься, пугали его. Чтобы не сердить учителя, он каждую свободную минуту прибегал к нему то в школу, то в храм поиграть на органе, то на репетицию капеллы, а поздно вечером — домой, где его ждали старенькое фортепиано и Теринка, дочка Лимана, ровесница Дворжака, с которой Антонин разучивал дуэты. Но все это он делал не в ущерб основным занятиям и обязанностям.

2 ноября 1856 года Антонин Дворжак получил документ, в котором говорилось: «Мы, нижеподписавшиеся представители городского цеха мясников, подтверждаем и удостоверяем настоящим свидетельством, что… поименованный Антониус Дворжак в установленное двухлетнее время своего обучения вел себя нравственно, богобоязненно и прилежно, учился, по свидетельству его мастера Яна Роубала, ремеслу мясника основательно, и, как надлежит, он был представлен… собранию цеха под председательством досточтимого господина надзирателя этого цеха, где ему было соответствующим образом выдано свидетельство об окончании».

Новоиспеченному подмастерью оставалось пройти годичную практику, и можно было открывать свое дело. Учитывая, что успехи Дворжака в немецком языке оставляли желать лучшего, а к воспитанию своих мастеров цех относился достаточно серьезно, решено было послать его на год «к немцам» в Чешске Каменице — преимущественно немецкое поселение, так же как и Злоницы, принадлежавшее князьям Кинским.

В России в былые времена мальчика из бедной семьи отправляли «в люди». В Чехии же отдавали «на продажу», точнее

— на обмен. Благодаря хлопотам Лимана, хорошо известного во всей округе, Дворжак в Чешске Каменице попал в дом мельника Йозефа Ома, сын которого, в свою очередь, должен был год провести в Злоницах под опекой родителей Дворжака.

Трудно жить среди чужих мальчику — уже не ребенку, но еще не юноше. Особенно если он отличается такой застенчивостью, как Дворжак. Однако пребывание в семье мельника воспитало в Дворжаке самостоятельность, умение общаться с людьми. У него появились друзья и товарищи, которые ценили его готовность по первой же просьбе взяться за скрипку.

В Чешске Каменице Дворжак серьезно преуспел в занятиях языком и через год привез отцу отличные отметки из немецкой школы, которую он посещал. Пополнились и его музыкальные знания, так как органист местного храма Франтишек Ганке по просьбе Лимана продолжал с ним занятия по теории музыки и игре на органе.

Лиман один из первых разглядел дарование Дворжака, его истинное призвание, а горячее воображение кантора нарисовало ему картины будущего: он представлял себе своего ученика знаменитым музыкантом, композитором… как Гайдн или Моцарт…

Цех мясников, готовя смену, ревниво следил за успехами подмастерья. А Лиман твердо решил сломить сопротивление отца Дворжака, цеха и вырвать юношу из обстановки бойни и мясницкой.

Не теряя времени, в течение всего года, что Тоничек жил в Чешске Каменице, Лиман часто наведывался к Франтишку Дворжаку, то один, то с кем-нибудь из музыкантов или дворцовых служащих. Поговорит с хозяином о том, о сем, а потом про Антонина спросит. Щедро природа одарила мальчика. Хороший музыкант может выйти. Не грех ли такого в мясной лавке держать? Другие сыновья подрастут — помощь в доме будет. А Тоничек пусть отправится в Прагу дальше учиться.

Трактирщик не знал что и делать. Кантор — человек уважаемый. Не послушаться его страшно, а сына отпускать не хочется. Семье и так приходится трудно, рабочие руки нужны. Да и что за житье у музыканта?

Долго раздумывал Франтишек Дворжак и решил, наконец, предоставить выбор сыну.

В Органной школе

Стать профессиональным музыкантом, сменить мясную лавку на какой-нибудь, даже самый бедный, храм, где он будет, как Лиман, служить органистом, — перспектива для Антонина очень заманчивая. В отличие от отца, он и раздумывать не стал, едва услышав, что тот согласен предоставить ему такую возможность. Оставалось подождать только осени, а там и в Прагу.

От зари до зари работал Тоничек, стараясь во всем угодить отцу. Вечером же, перед сном, когда юное воображение особенно легко сооружает воздушные замки, он, растянувшись на тюфяке, предавался мечтам. Но мечты его были скромные, воздушные замки не устремлялись безудержно ввысь, а скорее походили на добротные хаты. Художник в нем еще дремал. Романтические порывы отсутствовали. Он был просто ремесленник, который хотел одну профессию сменить на другую, неудержимо его привлекавшую. Сильнее всего волновала его мысль о возможном путешествии по железной дороге. Совершить поездку в поезде было заветным желанием Антонина с тех пор, как ребенком он впервые увидел среди деревенских просторов громыхавшую, пыхтевшую машину, легко тащившую по рельсам ряд домиков-вагонов. Теперь эта мечта, казалось, легко могла исполниться.

Но фортуна не жаловала Дворжака. В назначенный для отъезда день, едва встав с постели, Антонин увидел въезжавшую во двор телегу и понял, что отец предпочел поезду старый, испытанный вид транспорта. Не проронив ни слова, он оделся и пошел помогать грузить свои скромные пожитки.

Был сентябрь 1857 года, когда Франтишек Дворжак привез сына в Прагу и определил его в Органную школу.

Это учебное заведение, иначе называвшееся Институтом церковной музыки, готовило для храмов профессиональных органистов. И хотя курс обучения длился лишь два года, школа гордилась рядом воспитанников, сыгравших большую роль в развитии чешского музыкального искусства.

Дворжак учился старательно, хотя атмосфера Органной школы угнетала его. Серые стены маленьких, низких, неприветливых помещений (школа располагалась в здании бывшего иезуитского монастыря на Конвиктской улице), изнурительный режим, немецкая речь… Впоследствии Дворжак крайне неохотно вспоминал эти годы и всегда говорил: «В Органной школе все пахло плесенью. И органы тоже!»

Трудно приходилось ему еще и потому, что он недостаточно хорошо знал немецкий язык, чтобы легко и пространно отвечать

на вопросы. Это подчас вело к снижению отметки даже тогда, когда он хорошо знал предмет. Поэтому пора экзаменов или обычные опросы превращались для него в пытку. А юные зубоскалы из его класса потешались потом над большеголовым деревенским увальнем, повторяя его корявые фразы с перепутанными падежами или личными местоимениями.

Кроме Органной школы в первый год обучения Дворжак посещал также четвертый класс немецкой школы при близлежащем францисканском костеле — всё ради знания того же немецкого языка. Какое-то время уходило и на домашние дела. Семья портного Яна Пливы — дальнего родственника Дворжака, жила бедно. Он, жена и четверо маленьких детей занимали одну комнату, где за скромную плату приютили и Антонина. Чтобы не быть никому в тягость, Дворжак помогал по хозяйству, нянчил детей.

В редкие вечера, выкроив часок, Дворжак выбирался из дома, доходил до Сословного театра и смотрел афиши. В театре давали оперы Моцарта, Бетховена, Вебера, Доницетти, Россини. Дворжак прочитывал имена действующих лиц, фамилии певцов и музыкантов и возвращался. Так же он изучал анонсы консерваторских концертов, академий в зале Жофинова острова или выступления квартета Бенневица. Доступны ему были лишь концерты в зале Конвикта (учеников Органной школы там пропускали без билета на галерею) да еще музыка в храмах.

Скрашивало эту полную труда и огорчений жизнь лишь знакомство с Карлом Бендлем, который тоже учился в Органной школе, но курсом старше Дворжака. Бендль, сын зажиточных родителей (отец его держал доходный ресторан и гостиницу), имел инструмент и большую нотную библиотеку. В свободные и праздничные дни он стал приглашать к себе Дворжака. Им было хорошо вместе. Они музицировали, разбирали сочинения, спорили, не замечая как бежит время. И если так их заставала ночь, Дворжак, воздав должное обильному и вкусному угощению, предложенному матерью Карла, оставался у него ночевать.

Органная школа

Очевидно тогда, подолгу листая партитуры различных композиторов, Дворжак пришел к убеждению, что его призвание — творчество. Лиман, с которым Дворжак в первый же приезд на каникулы в Злоницы поделился своими соображениями, весьма одобрительно отнесся к этой мысли и как мог постарался внушить юноше, что его таланту любое дерзание под силу — вот только нужно усвоить основы мастерства. С этой целью он не давал Антонину покоя и в летние месяцы каникул: то просил заменить его у органа во время службы в храме, а потом детально разбирал достоинства и недостатки его игры; то давал разучивать на скрипке новое произведение для участия в концерте капеллы; то садился проверять его успехи в контрапункте. Серьезная это была тренировка и хорошее дополнение к урокам Органной школы. Тогда же под опекой Лимана появились и первые сочинения Дворжака — несколько простеньких полек.

Вернувшись из Злониц к началу второго учебного года, Дворжак стал смотреть на свое пребывание в школе как на формальность, которая должна была дать ему право заниматься музыкой. Правда, он не пропускал уроков, радуясь, что с переходом на второй курс отпали занятия на маленьких беспедальных органах, так называемых позитивах: в классе второкурсников стоял орган с педалями и регистрами. Аккуратно посещал он час пения, который вел композитор Звонарж, совершенствовал, игру на органе под руководством Йозефа Ферстера (отца композитора Йозефа Богуслава Ферстера, друга Чайковского). Но по-настоящему интересовался только теорией, курс которой вел теперь Франтишек Блажек. Учение о гармонии и модуляции, контрапункт, построение фуг и прелюдий — вот то, чем жил теперь Дворжак.

Проверяя на деле усвоенные знания, Дворжак сочинял. Результаты своего труда он приносил в класс, показывал преподавателям. Так прошел год. К экзамену Дворжак написал прелюдию ре мажор и фугу соль минор.

На выпускном концерте было много народу. В зале сидели Лиман и Франтишек Дворжак, специально приехавшие в Прагу, чтобы присутствовать на торжествах, открывавших Антонину путь в музыку. Как отмечал рецензент газеты «Далибор», коронным номером праздничного концерта было исполнение Гланцем и Дворжаком большой фуги Баха, после чего Дворжак сыграл свои собственные сочинения, за что и был награжден бурными аплодисментами.

Однако и тогда никто не разглядел в Дворжаке будущего композитора. Никто, кроме Лимана, да, пожалуй, юного Бендля, которому так близок по духу был Дворжак. Однокурсники потешались: «Подумайте, этот Дворжак еще сочиняет!» А педагоги Органной школы вынесли заключение: «Отличный, но скорее практический талант. Практические знания и навыки представляются его наиболее сильной стороной. В теории он слабее».

В соответствии с этим заключением, директор Органной школы Йозеф Крейчи предложил Дворжаку похлопотать для него о месте органиста в каком-нибудь селении, естественно немецком: Крейчи — сам чех по происхождению — держался пронемецкой ориентации.

Получив диплом об окончании Органной школы, Дворжак, в ожидании места, уехал в Злоницы.

Первые ступени

Деля время между лавкой отца, где он ловко и уверенно орудовал резницким ножом, и встречами с Лиманом, Дворжак раздумывал о своем будущем. Не хотелось ему расставаться с Прагой. Как ни значительны были полученные им в Органной школе знания в области теории музыки, их все же не хватало для осуществления тех замыслов, которые зарождались в его голове. Новую польку для деревенской молодежи он сочинял быстро и легко. Зато более сложные вещи порождали трудности. Помочь могло только изучение произведений мастеров. Для этого нужно было жить в Праге: там и литературу можно достать, и послушать музыку в концертах. А что делать в глуши?

Когда пришел конец летнему отдыху, Дворжак твердо решил отказаться от места органиста в провинции и любой ценой остаться в Праге. С тем и уехал он из Злониц, предупрежденный отцом, что никакой помощи тот ему больше оказывать не сможет.

У Дворжака был немалый опыт игры в оркестре: он много играл в капелле Лимана, а в Праге участвовал в выступлениях оркестра музыкально-певческого объединения «Св. Цецилия» под руководством Антонина Апта. За месяцы работы в этом оркестре Дворжак приобрел основательные знания оркестранта и теперь намерен был ими воспользоваться.

Выбирать место работы не приходилось. Оркестр пражского Сословного театра был укомплектован, а филармонического оркестра еще не существовало.

Оставались только различные частные капеллы, среди которых наибольшей популярностью пользовалась капелла Комзака, под музыку которой проводились столичные гулянья и забавы, а в обычные дни ее можно было услышать в каком-нибудь из ресторанов.

Карел Комзак, учитель музыки и органист при больнице душевнобольных, организовал ее пять лет назад. Она не была многочисленной — всего восемнадцать музыкантов. Дворжак стал ее единственным альтистом. Но благодаря энергии Комзака, удачно сочетавшего в себе черты ловкого импресарио и хорошего дирижера, репертуару, подобранному со вкусом, и отличной сыгранности музыкантов капелла из года в год завоевывала все большие симпатии пражан. По рекомендации Антонина Апта Дворжак получил предложение от Комзака работать у него и, не имея ничего лучшего, в августе 1859 года вошел в состав его капеллы.

Разумеется, играть под звон посуды и стук вилок и ножей не

так уж приятно для серьезного музыканта. Но Дворжак умел довольствоваться малым во имя достижения главной цели. Денег, которые платил ему Комзак как альтисту и органисту (Дворжак иногда заменял его в больничном храме), хватало на то, чтобы три раза в день заполнить пустоту желудка. Значит, можно было оставаться в Праге. Дворжак тогда и не подозревал, что просидит за пультом альтиста двенадцать лет, и потому относился к своему положению весьма спокойно, а когда появилась возможность еще немного подрабатывать у своего бывшего учителя в Органной школе Звонаржа, делая по его поручению клавирные переложения партитур, то и вовсе был доволен.

Поселился Антонин у своего дяди, железнодорожного служащего Вацлава Душка, женатого на старшей сестре отца Йозефе. Здесь ему было лучше, чем у Пливы, хотя бы потому, что не было столько детей. Тетя Йозефа материнski опекала его, заботилась о его белье и, когда было чем, — подкармливала. Маленькая Аничка — единственная дочка Душков — не без удивления наблюдала однажды, как ее мать во время праздника сбора слив, когда у них обедал Антонин, отсчитала в его миску 30 кнедликов и он все их съел.

Первые месяцы Дворжак осваивался с новой обстановкой, тщательно разучивал репертуар капеллы, играл, а остальное время сидел над самыми различными партитурами, какие только удавалось ему достать. Тут были Гайдн, Моцарт, обожаемый им Бетховен и родственно близкий ему Шуберт, сочинения Вагнера…

В начале 1861 года Дворжак почувствовал себя в силах сочинить серьезную вещь и принялся работать над струнным квинтетом.

Сочинял он еще в постели, едва проснувшись. Бывало глаз не откроет, а пальцы уже бегают по перине, укрывавшей его. Забавное это было зрелище. Потом вскочит, сядет за стол, напишет ряд значков, и опять пальцы бегают. Аничка смеется, заливается, глядя как Тоничек, зажав в зубах перо, «играет» на своих коленях, на груди. А Антонин вдруг уставится на нее невидящим взглядом, сам улыбнется и, вынув перо изо рта, начнет что-то насвистывать…

«6 июня 1861 г., опус 1» — такая пометка стоит на рукописи квинтета для двух скрипок, двух альтов и виолончели. Это трехчастное произведение, написанное рукой профессионала, лишено, однако, еще своеобразия, характерного для более поздних сочинений Дворжака. По мнению Отакара Шоурка, тщательно исследовавшего все творческое наследие Дворжака, квинтет этот отмечен влиянием классической музыки, которую он тогда изучал, и в первую очередь влиянием Моцарта и Бетховена.

Исполнили этот квинтет впервые лишь шестьдесят лет спустя, когда Дворжака уже не было в живых.

Двадцатилетний композитор, казалось, даже не стремился услышать свои произведения. Главное было сочинять. Сочинивши, он откладывал свое детище в сторону, расставаясь с ним без всякого сожаления, и принимался за следующее.

Так было и с квартетом ля мажор. Написав его в 1862 году, Дворжак через некоторое время отдал рукопись своему приятелю Гушпаеру и не вспоминал о ней до 1887 года, когда, окрыленный успешным исполнением симфонии и «Славянских танцев» в Праге, Вене и Лондоне, решил показать что-нибудь из своих ранних произведений.

Считая квартет давно потерянным и найдя у Гушпаера рукопись в сохранности, Дворжак был искренне удивлен. Просмотрев тогда свой первый квартет глазами уже опытного мастера, он нашел его слишком длинным, особенно первую часть, и, сокративши почти на треть, разрешил исполнить. Так 6 января 1888 года в восьмом популярном концерте «Умелецкой беседы»[1] впервые прозвучал квартет Дворжака, написанный двадцать шесть лет назад.

Он тоже отмечен влиянием венских классиков, но вместе с тем уже свидетельствует о поисках национального стиля, черты которого явственно проступают, например, в скерцо, приближающемуся по характеру к чешскому народному танцу.

60-е годы в Чехии ознаменовались большими изменениями в общественной жизни. Кончилось время расправ и гонений, утвердившееся после разгрома пражского восстания 1848 года. На смену эпохи «заживо погребенных» шла эпоха возрождения. Старания будителей[3] начинали повсюду приносить свои плоды: умножались хоровые кружки и певческие общества; из темных хранилищ монастырей и храмов канторы извлекли шпалички, и зазвучали старинные чешские песни и гуситские гимны; начали издаваться на чешском языке журналы и газеты; появились в печати произведения чешских писателей и поэтов. Правительственные учреждения Габсбургов по-прежнему не оказывали поддержки начинаниям чехов, но активно мешать возрождению их культуры уже не смели.

Бедржих Сметана, которому суждено было стать основоположником чешской музыкальной классики, вернулся на родину из Швеции, где он провел несколько лет, спасаясь от разгула реакции, и включился в борьбу за создание чешской национальной оперы. По городам и селам ходили люди с копилками, собирая деньги на строительство чешского театра. На набережной Влтавы возводилось здание так называемого

Временного театра, где должны были ставиться драматические пьесы и оперы на чешском языке. Бурлил городской клуб пражской интеллигенции — «Мештянска беседа», обсуждая, какую эпоху, какой сюжет из чешской истории следует взять для показа в опере. А Дворжак словно не замечал всего этого. Зарывшись в ноты, он целые дни проводил среди музыки, исполняемой или сочиняемой, не позволяя себе даже повеселиться: ни молодежных вечеринок, ни встреч с девушками. Отработав в капелле, он спешил домой, и у Душковых начали поговаривать, что Антонин, кажется, боится женщин.

Осенью 1862 года закончилось строительство Временного театра и готовилось его открытие. Назначенный первым дирижером, Ян Непомук Майр решил не создавать новый оркестр, а пригласить для работы в театр капеллу Комзака, пользовавшуюся доброй славой.

Работы прибавилось. Майр назначал репетиции на восемь часов утра. Среди дня Комзак репетировал с капеллой свой репертуар. А вечером выступления: три-четыре раза в неделю в театре (оперные спектакли ставились не каждый день), а остальное время по-прежнему в ресторанах. Музыканты роптали. Сонные, недовольные приходили они утром на репетицию. Дворжак же, казалось, не испытывал усталости, на все соглашался, всем был доволен, пока не раздавалось фальшивой ноты. Вот тут он мгновенно выходил из себя. Рассказывают, что если случалось во время репетиции кому-то сфальшивить, дирижер не успевал разобраться, где ошибка, как Дворжак вскакивал, мотая своей черной взлохмаченной шевелюрой и кривясь, словно ему причинили боль, кричал: «Валторна берет *ре* вместо *ми-бемоль*» или еще что-то в этом роде.

Когда Майр предложил музыкантам расстаться с Комзаком и перейти полностью на работу в театр — только так можно было расширить репертуар и повысить художественный уровень исполняемых оперных произведений — Дворжак и здесь не предпринял самостоятельных шагов, предпочитая плыть по течению.

Музыканты ходили в суд, судились с Комзаком, подавшим на них жалобу за то, что они до истечения срока договора отказались исполнять взятые на себя обязанности, обговаривали новые условия работы в театре, в том числе и для Дворжака. Антонин заранее на все был согласен. Лишь бы хватило прокормиться. Для него существовала только музыка. И прежде всего та, которую он сочинял или собирался сочинить.

Исполняемая в театре музыка хороша была тем, что позволяла ему жить в мире звуков и обогащала его

профессиональные знания. Тринадцать опер итальянских, десять французских, семь немецких и две оперы чешских композиторов — таков репертуар театра первых двух лет его существования. Потом появились русские, польские и новые итальянские, французские, немецкие, чешские. Проработав в оркестре театра более десяти лет, вначале как единственный альтист, а потом как первый из двух[4], Дворжак принял участие в первом исполнении «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» Глинки, «Гальки» Монюшко, первых опер Сметаны, включая «Проданную невесту» и «Бранденбуржцев в Чехии». Великолепно звучали у него альтовые партии соло в опере Мейербера «Гугеноты» и «Вольный стрелок» Вебера. В симфоническом репертуаре оркестра, с которым он выступал в концертах «Умелецкой беседы», были произведения Вагнера, Берлиоза, Листа. Такое разнообразие и богатство, естественно, приносило радость вдумчивому музыканту. Было это и хорошей школой для молодого композитора. Но все мысли Дворжака занимало собственное творчество.

Без надежды на исполнение, даже не представляя себе, когда и кем может быть что-то исполнено из сочинений, избегая рассказывать о своих занятиях (исключение составлял только Бендль) и не помышляя о каких бы то ни было триумфах, Дворжак постоянно сочинял. Природа дала ему такой могучий творческий импульс, что не сочинять он просто не мог.

Очень не хватало Дворжаку фортепиано. Барабаня пальцами по собственным коленям, не всякую музыку заставишь зазвучать в голове. Поэтому в 1864 году Дворжак соблазнился предложением приятеля — скрипача Моржица Ангера — и вместе с ним, певцом Карлом Чехом и еще двумя другими товарищами снял просторную комнату на Сеноважской площади, где к их услугам предоставлялся спинет. Конечно, Дворжак чаще всех пользовался им. Бывало и ночью проснется, когда в голову придет какая-то мелодия, вскочит с постели и, не считаясь с тем, что кругом все спят, сядет к инструменту. От его бурной, темпераментной игры у старенького спинета очень скоро лопнули некоторые струны. Не имея денег на их замену, молодые люди натянули просто куски шпагата. Но и такой, искалеченный, полуглухой, инструмент Дворжак продолжал нещадно истязать. Рождалась первая симфония.

Уже беглое ознакомление с ней показывает, что композитор находился во власти душевных переживаний. Руководствуясь названием, которое дал симфонии Дворжак, — «Злоницкие колокола», — хотя в партитуре и нет соответствующей пометки, исследователи ищут в ней воспоминания юных лет, когда композитор под сводами Злоницкого храма впервые серьезно

приобщался к музыке и с ее помощью уносился от земных, прозаических дел в неведомые дали. Может быть, это и так. Однако помимо воспоминаний в симфонии несомненно отразились и более свежие переживания, не до конца тогда еще осознанные самим автором, но волнующие его. Вряд ли только из одного желания приблизиться в своем творчестве к Бетховену он выбрал для своего произведения тональность до минор, прозванную «роковой» со времени появления Пятой симфонии Бетховена, и никогда больше не встречающуюся у Дворжака ни в симфонических, ни в камерно-инструментальных произведениях.

Виной всему была любовь.

Замкнутый, погруженный всегда в работу, избегавший общества женщин, Дворжак не ждал, не торопил ее прихода, хотя ему шел уже двадцать четвертый год. Появление в драматической труппе Временного театра совсем юной, хорошенькой, черноглазой Йозефины Чермаковой, принятой на роли «наивных», сентиментальных девушек, никак поначалу не нарушило обычного течения его жизни. Получив затем предложение от ее отца — богатого ювелира Чермака — давать уроки музыки Йозефе и ее младшей сестренке Анне, Дворжак стал приходить в их дом, радуясь возможности заработать немного денег. Он не знал, что заглядывать в искрящиеся задором глазки бывает опасно, и не заметил, как обаятельная резвушка завладела его сердцем.

В театре Дворжак стал следить за каждым ее выходом, с благодарностью смотрел в зал, когда зрители награждали ее аплодисментами, жадно прислушивался к хвалебным отзывам коллег в ее адрес.

А что ж Йозефина? Как она реагировала на любовь несколько хмурого, вихрастого альтиста, встречавшего ее белозубой улыбкой? Она смеялась. Избалованное дитя, любимица всей труппы, она привыкла ловить устремленные к ней восторженные взгляды. Застенчивость Дворжака, его неловкие попытки быть галантным кавалером смешили девушку. Дворжак видел, что в сердце очаровательной кокетки его нежное чувство не находит желанного отклика, и переживал это. Вернувшись из театра, он садился к инструменту, чтобы в музыке излить свои радости и горе.

В таком настроении заканчивалась первая симфония, а затем Дворжак принялся сочинять вокальный цикл «Кипарисы», положив в его основу стихи моравского поэта Густава Пфлегер-Моравского, незадолго перед тем вышедшие из печати. Омузыкаленное слово полнее могло отразить терзавшие его чувства, а стихотворения Пфлегер-Моравского как нельзя лучше

подходили для этого. «От дивных чар твоих очей…», «О светлый друг души моей…», «Близ дома часто я брожу…», «Нам никогда не суждены восторги упоенья…», — вот начальные строки некоторых из них. Все восемнадцать стихотворений первой части книги Дворжак без изменений положил на музыку. Он испытывал такой подъем творческих сил, что писал иногда по два романса в день. Весь цикл был сочинен за семнадцать дней с 10 по 27 июля 1865 года.

С точки зрения композиторского мастерства в «Кипарисах» заметно было отсутствие у автора навыков в работе над вокальными произведениями. Проявилось это, например, в далеко не безупречной декламации текста, в перегрузке партии фортепиано, на что сразу же обратил внимание Дворжака Карел Бендль, которому тот проигрывал романсы. Однако, несмотря на эти недостатки, «Кипарисы» — единственное произведение Дворжака, где столь открыто и выразительно запечатлено возвышенное романтическое чувство первой любви. Больше никогда и нигде композитор так откровенно не выражал свои личные переживания. Очевидно, тем и дороги были ему «Кипарисы». Безжалостно уничтожая впоследствии рукописи своих ранних произведений, Дворжак, в полной мере отдавая себе отчет в недостатках своего первого вокального цикла, все же сохранил его. Больше того: мелодии «Кипарисов», как отголоски блаженных дней, появились затем в первой его комической опере «Король и угольщик», в опере «Ванда», в большом фортепианном цикле «Силуэты». В 1882 году, переработав четыре романса из цикла, Дворжак издал их отдельной тетрадью как ор. 2. В 1887 году появилось двенадцать инструментальных миниатюр Дворжака, названных им «Вечерние песни». Это те же дорогие его сердцу, писавшиеся по вечерам «Кипарисы», только переложенные для струнного квартета. В 1888 году Дворжак опять пересмотрел весь цикл и, сделав новую редакцию восьми романсов, издал их как ор. 83. «Представьте себе влюбленного юношу — вот их содержание», — писал Дворжак издателю Зимроку. Эти восемь романсов Дворжака мы знаем теперь как «Песни любви». Наряду с его «Цыганскими мелодиями», они стали популярнейшими вокальными произведениями.

Совсем иначе сложилась судьба первой симфонии Дворжака. Уже будучи профессором консерватории, Дворжак однажды рассказал своим ученикам, что в юности как-то написал симфонию, послал партитуру на какой-то немецкий конкурс и обратно ее не получил. На вопрос учеников, что же он тогда сделал, Дворжак ответил: «Ничего. Сел и написал новую симфонию».

Действительно, после «Кипарисов», дав себе передышку только в четыре дня, Дворжак с 1 августа по 9 октября трудился сперва над клавиром, а потом и над партитурой своей второй по порядку, си-бемоль-мажорной симфонии. А партитура первой, доминорной, симфонии, отосланная, по словам Дворжака, куда-то на конкурс, найдена была только через двадцать лет после смерти ее автора в архиве однофамильца Дворжака — востоковеда, профессора Карлова университета, купившего ее у букиниста в Лейпциге еще в свои студенческие годы. Лишь через тринадцать лет после находки симфония была исполнена. Таким образом, путь ее от создания к исполнению длился семьдесят один год и Дворжак свою первую симфонию так никогда и не услышал.

Вторую симфонию от первой отделяют неполных четыре месяца. Отсюда их общность и одни и те же недостатки. Ощущается увлечение Бетховеном, Вагнером, Листом. Если первая симфония напоминает Пятую Бетховена, то вторая, подобно «Пасторальной» Бетховена, имеет теплый, ясный деревенский колорит. Обе симфонии четырехчастные, построены в традиционной сонатной форме, но крайние части очень перегружены музыкальными мыслями, с которыми молодой автор еще не смог в должной мере справиться, и это вредно сказалось на стройности всего произведения. Средние части более удачны. Они больше всего предвещают будущего Дворжака, с характерным для него развитием тематического материала и кульминациями. Но и здесь перегружена инструментовка и неоправданно сложна контрапунктическая ткань. Очень скоро Дворжак сам разочаровался в этой симфонии и обрек ее на сожжение.

В разгар экзекуции, когда недовольный собой композитор рвал и уничтожал свои рукописи, появился Ангер. Спасти юношескую мессу, написанную Дворжаком еще в Органной школе, три увертюры, квинтет и многое другое ему уже не удалось. Но увидев в куче бумаг, предназначенных к сожжению, переплетенную рукопись симфонии, он схватил ее и, напомнив Дворжаку, как из своих денег он платил за нее переплетчику, заявил, что забирает ноты в уплату долга. Так чудом была спасена от огня вторая симфония. Ангер вернул ее Дворжаку много лет спустя, когда признанный мастер уже более терпимо относился к своим ранним опытам. Тогда Дворжак основательно отретушировал ее, особенно крайние части, и обозначил как ор. 4. В 1888 году она была впервые исполнена Адольфом Чехом.

Кроме упомянутых двух симфоний и «Кипарисов» 1865 год принес еще ряд небольших произведений. Среди них концерт для виолончели и фортепиано, написанный Дворжаком по просьбе

виолончелиста Людевита Пээра, игравшего один сезон в оркестре Временного театра, два романса для баритона на слова Адольфа Гейдыка и другие. А затем, то ли утомившись, то ли испытав разочарование, молодой музыкант на целых пять лет почти совсем прекращает свои творческие занятия. Он даже покидает квартиру, где стоял спинет, и снова возвращается под кров Душковых.

Подружившись с Карлом Шеборем — вторым дирижером оркестра театра, Дворжак помогает ему кое-что инструментовать. По просьбе Майра изредка пишет для небольшого состава оркестра маленькие пьесы, которые, чтобы публика не скучала, исполняются в перерывах между одноактными драматическими постановками, разумеется, без упоминания имени автора. И всё.

Окружающие знают его как скромного, старательного альтиста оркестра, работающего за очень небольшую плату и для приработка дающего частные уроки музыки в музыкальной школе Яна Старого. Немногие были в курсе его творческих опытов, и только Карел Бендль и Адольф Чех относились к ним достаточно серьезно. Так, Адольф Чех считал, что инструментальные пьесы Дворжака к драматическим постановкам существенно отличались от обычной музыки этого плана и были скорее симфоническими произведениями, в которых уже проявлялась гениальность их автора, хотя и писались они для очень малого состава оркестра.

Его появление в «Венском кафе», располагавшемся на месте нынешней «Коруны» на углу Пшикопа и Вацлавской площади, или в других излюбленных местах встреч артистов и музыкантов, куда вводил его Карел Бендль, проходило незамеченным. Если затевались споры — Дворжак не участвовал в них, как Сметана или Неруда: в музыкальном мире он не имел еще веса, его суждения никого не интересовали, а творческих возможностей его не знали.

Таков итог первых десяти лет музыкальной деятельности Дворжака.

Взлет и падение

Еще задолго до открытия Временного театра общественность Праги стала прилагать усилия к созданию национальной оперы. Первые чешские романтические оперы появились в 20—30-х годах XIX века. Их автором был Франтишек Шкроуп, завоевавший особенную популярность оперой «Дротарь», поставленной в 1825 году и долго не сходившей со сцены. В музыке его опер различимы были народнопесенные истоки, но в целом произведения не отличались большой самобытностью и обнаруживали сильные влияния французской и немецкой романтической оперы. Поэтому чешские деятели культуры продолжали заботиться о создании истинно национальной оперы.

Открытие Временного театра было хорошим стимулом, а учреждение меценатом Гаррахом соответствующей премии побудило многих композиторов испробовать свои силы в этом жанре.

За сравнительно короткий отрезок времени появилось больше десятка опер на чешские сюжеты. Одни, прозвучав со сцены раз-другой, быстро исчезали, никого не взволновав. Другие — вызывали живой отклик в сердцах слушателей, подобно «Бранденбуржцам в Чехии» Сметаны и его «Проданной невесте» — первенцам чешской оперной классики.

Дворжак, принимавший участие во всех постановках чешского театра и переживавший со всем коллективом успехи и провалы, захотел попробовать свои силы в музыкально-сценическом жанре. Очевидно, после пятилетнего перерыва в нем снова пробуждалась жажда творчества.

Заказать либретто у Дворжака не было средств. Поэтому он стал листать старые альманахи и вскоре набрел на сочинения немецкого писателя Карла Теодора Кернера, совсем молодым погибшего в битве против Наполеона в 1813 году, но достаточно плодовитого и числившегося одно время придворным театральным сочинителем в Вене. Либретто его «Альфред Великий», ранее, кстати сказать, уже дважды положенное на музыку Йозефом Раффом и Иоганном Шмидтом (о чем Дворжак, вероятно, тогда еще не знал), показалось ему вполне подходящим для создания оперы в духе Вагнера.

То был период наибольшего увлечения Вагнером в Европе. Пражская печать постоянно помещала отклики на веймарские и дрезденские постановки его опер. Не утихали споры по поводу «Далибора» Сметаны, где некоторые критики усмотрели вагнеровское влияние. В беседах музыкантов постоянно звучали

слова «вагнерианец», «вагнерианство». Все это заставляло внимательно приглядываться к творчеству немецкого оперного реформатора.

Дворжак хорошо изучил партитуры Вагнера — его «Тангейзера», провалившегося в Дрездене и возрожденного Листом в Веймаре, «Лоэнгрина», впервые поставленного Листом, и «Летучего Голландца». Композитор видел эти спектакли в постановке немецкой оперы, и, естественно, пленился яркой индивидуальностью таланта Вагнера, красочной насыщенностью его оркестра, небывалым раньше сочетанием слова и музыки. Приступая к работе над «Альфредом», Дворжак решил идти его путем. Сюжет либретто, близкий по духу к вагнеровским рыцарским операм, вполне позволял это.

Действие «Альфреда» происходит в эпоху раннего Средневековья. Датское войско во главе с князем Гаральдом празднует победу над англичанами. Не весел только Готрон, которому во сне явился молодой король Англии Альфред в золотой короне на голове. Готрон боится, что англичане снова ринутся в бой, тем более что датчанам удалось захватить в плен невесту Альфреда Альвину. Не теряя времени Гаральд шлет к Альвине послов и просит стать его женой. Но вдруг перед башней, где томится Альвина, появляется закутанный в плащ неизвестный арфист. Он начинает играть и петь, восхваляя бога Одина. Альвина узнает в нем Альфреда. Тогда он сбрасывает плащ и предстает перед врагами в блеске королевского одеяния. Начинается схватка. Альфред освобождает Альвину, а в следующем сражении британские войска побеждают датчан, и Альфред обещает их не преследовать, если они добровольно покинут пределы его родины. Кончается опера апофеозом, прославляющим освобожденную страну.

Конечно, в патриотическом пафосе отдельных эпизодов оперы Дворжака можно выявить народно-освободительные черты, которые наметились в чешской опере еще в «Бранденбуржцах в Чехии» Сметаны. Несомненно ощущается и одаренность автора. Обращает на себя внимание основательное использование медных духовых инструментов, что тогда еще в чешской музыке встречалось редко. Однако в целом опера не удалась. Стремясь подражать вагнеровской омузыкаленной речи, но не имея достаточных навыков, Дворжак изламывал мелодическую линию вокальной партии, часто «перескакивал» из одной тональности в другую, полагая, что так он достигнет большей выразительности. Это мешало логическому развитию мелодии, нарушало гармонию.

Едва дописав партитуру (а Дворжак работал над ней с весны

до осени 1870 года), он понял, что это только первая проба сил. Не больше. Он не уничтожил ее, но до самой смерти прятал от всех, даже от самых близких людей. Исключение было сделано только для увертюры. И конечно, она того стоила. Написанная с мыслью о борьбе за освобождение родины, она отличается большой драматичностью и уже чисто дворжаковской импозантностью звучания оркестра. В 1881 году композитор соскреб с ее титульного листа название, написал вместо него: «Трагическая увертюра», ор. 1, и вручил для исполнения дирижеру, лишь обмолвившись, что это музыка из его первой оперы. В дальнейшем она была издана как «Драматическая увертюра»; под этим названием она теперь и исполняется. Это все, что стало достоянием слушателей от первой оперы Дворжака «Альфред».

Увлечение Вагнером сказалось и на трех квартетах, писавшихся вслед за «Альфредом». В них та же изломанность мелодической линии, усложненность гармонии, наносящие ущерб естественности развития музыкальной ткани. Эти квартеты разделили участь «Альфреда» — Дворжак их сразу же забраковал. Рукописи, не представлявшиеся ему ценными, куда-то вскоре исчезли. Дворжак вспоминал о них как об уничтоженных. После его смерти они были найдены где-то в чужом архиве, но приговор автора тяготеет над ними, и квартеты не исполняются.

Желание подражать Вагнеру, идти его путем повредило Дворжаку, как, впрочем, и многим другим композиторам. Второго Вагнера ни из кого не получилось, а развитие своей индивидуальности, своего собственного дарования сильно затормозилось.

В тоже время, разумеется, нельзя отрицать того, что изучение вагнеровских партитур и партитур Листа, восприятие опыта этих мастеров принесло пользу Дворжаку. Он научился придавать оркестру яркую окраску, создавать убедительную драматичность звучания. Сказалось это и на построении вокальных партий. У Дворжака они как правило, вначале оттесняемые на второй план оркестром, постепенно приобретают выразительность. Но лишь обратившись к музыкальным истокам отечественной культуры, как тому учили Дворжака с детских лет канторы, он почувствовал себя способным создавать оригинальные, заслуживающие внимания произведения.

В середине июня 1871 года в пражской газете «Гудебни листы» появилось сообщение о том, что Антонин Дворжак, член оркестра королевского чешского театра, окончил комическую оперу, которую руководство театра намерено принять к постановке. Речь шла об опере «Король и угольщик», написанной

на либретто Бернгарда Гульденера, пражского нотариуса, отдававшего свои досуги литературным занятиям. Основой либретто послужила народная сказка о короле, который, охотясь в лесу, попал в хижину бедного крестьянина, занимавшегося выжиганием угля, и облагодетельствовал затем всю семью.

Через три месяца Дворжаку должно было исполниться тридцать лет, он приближался к середине своего жизненного пути. Им было написано много произведений, испробованы силы почти во всех жанрах, но ни одного своего сочинения композитор еще не слышал. Легко себе представить, какой восторг охватил его, когда вдруг обратили внимание на его оперу. Он не расставался с газетой и перечитывал заметку Прохазки столько раз, что выучил ее всю наизусть. Это ведь было первое упоминание в прессе о нем как о композиторе. А главное, там говорилось, что он — многообещающий талант, о чем якобы свидетельствовала партитура его оперы!

Десять лет малоудачных опытов, на протяжении которых не было создано ничего, что полностью удовлетворило бы требовательного к себе автора, не поколебало веры Дворжака в свои силы, в то, что творчество есть его призвание. Но человеку всегда нужно, чтобы в него верил еще кто-то. Тогда силы его удваиваются.

Такой момент наступил в жизни Дворжака. Прижимая к сердцу заветный листок с заметкой Прохазки, он отправился в театр и подал прошение об уходе. Оркестр, чешской оперы неожиданно лишился своего лучшего музыканта, первого альтиста Антонина Дворжака, зато пополнилась когорта отечественных композиторов. Во всяком случае так считал Людевит Прохазка, и будущее показало, что он не ошибался.

Известный музыкальный деятель, редактор газеты «Гудебни листы» и референт газеты «Народни листы», восторженный поклонник Сметаны, приложивший в свое время немало усилий, чтобы ускорить его возвращение из Швеции на родину, Людевит Прохазка защищал и поддерживал все новое и значительное в чешском искусстве. Многие страницы партитуры Дворжака произвели на него сильное впечатление. В молодом музыканте он почувствовал колоссальный заряд нерастраченных творческих сил и счел необходимым сделать все возможное, чтобы эти силы не пропали даром для чешского искусства.

С этой поры в лице Прохазки Дворжак обретает активного пропагандиста своих музыкальных способностей. Встречаясь в частных домах и клубах с деятелями культуры, Прохазка неизменно старается обратить их внимание на Дворжака.

— Не смотрите, что он мрачноват и мало приветлив, —

говорил он, — это самобытный талант, от которого можно многого ожидать. Забудьте, что он был альтистом. Дворжак композитор, настоящий композитор, и вы скоро в этом убедитесь.

Возможно, активная поддержка Прохазки сказалась и в решении Сметаны исполнить увертюру Дворжака к «Королю и угольщику» в одном из симфонических концертов вместе со своей увертюрой к «Либуше».

Обрадованный хорошим приемом Дворжака у публики, Прохазка тогда же, после концерта 14 апреля 1872 года, писал в «Гудебни листы», что живая, темпераментная музыка увертюры Дворжака поражает богатством полифонии и колоритностью оркестровки.

Оттяжку постановки «Короля и угольщика» Прохазка переживал, пожалуй, больше, чем Дворжак, который умел ждать и терпеть. Не без раздражения он писал в октябре 1872 года: «Единственная из обещанных отечественных опер — «Король и угольщик» Антонина Дворжака, которую, в силу незаурядного таланта автора, все ждали с большим нетерпением, отодвинута опять на летнее время; к новинкам у нас всегда менее благосклонны, и это исключительно по той причине, весьма удивительной, разумеется, что будто для нас гораздо важнее разучивать оперы зарубежных композиторов».

Видя, что Дворжак пребывает в ожидании того счастливого времени, когда начнутся репетиции его оперы, и не знает чем заняться, Прохазка обратил внимание композитора на новый сборник, стихов Элишки Красногорской и посоветовал написать несколько песен.

Подобно канторам, Прохазка придавал огромное значение возрождению чешской народной песни. С этой целью он с группой таких же, как сам, энтузиастов, организовывал бесплатные музыкальные вечера под лозунгом: «Будем усердно развивать чешскую песню». На страницах газет он рекламировал эти вечера и, обращаясь к отечественным композиторам, призывал их изучать и пополнять своим творчеством песенный жанр, как основу отечественной культуры.

Стихи Элишки Красногорской были настолько чешскими, что, претворяя их образы в музыке, естественно было обратиться к народным истокам. И вот в творчестве Дворжака начинается процесс очищения от чужих влияний. Он погружается в стихию народной чешской музыки, так хорошо знакомую с детских лет, и уже не покидает эту богатейшую сокровищницу.

Не сразу Дворжаку удается сбросить гипнотическую власть музыки Вагнера. Зародится по-славянски напевная мелодия, да вдруг изломится — и наступит тревожный, нелогичный конец. Но

чем больше Дворжак вчитывался в чешские стихи, тем спокойнее становилась его музыка, набирая особую силу и красоту, как речной поток, который, пройдя коварные пороги, широкой волной заливает просторы.

Две песни на слова Элишки Красногорской и баллада «Сирота» на слова Карла Эрбена были успешно исполнены на певческих вечерах. Прохазка писал, что они подтвердили необычайное музыкальное и поэтическое дарование Дворжака. Композитор тоже испытывал незнакомое ему до сей поры чувство удовлетворения, хотя и видел, что не все еще обстоит так, как ему бы хотелось. И Дворжак продолжает усиленно работать в этой области, тем более что в театре дела с его оперой не двигались с места. Теперь уже не любовная лирика привлекает Дворжака, как в годы создания «Кипарисов», а тексты, насыщенные героикой и патриотизмом. На его столе появляются стихотворения Витезслава Галека «Наследники Белой горы» и так называемая Краледворская рукопись.

«Наследники Белой горы» воскрешали одну из страшных страниц чешской истории, когда король Фердинанд II в битве у Белой горы под Прагой в 1620 году нанес поражение чехам, восставшим против габсбургского владычества в их стране, и положил тем самым начало периоду, образно названному «эпохой тьмы». Эпоха эта продержалась в Чехии три столетия, на протяжении которых бессовестно попирались законные права чешского народа и государства. Обращаясь к соотечественникам, поэт призывал их быть достойными преемниками героев, павших в той битве.

Дворжаку поразительно удалось передать в своем «Гимне» («Наследники Белой горы») дух поэмы Галека: скорбь о погибших, гордость за родину, воспитавшую героев, новый патриотический подъем и, наконец, прославление свободного и независимого отечества. «Все произведение, — писал Прохазка, — едино и монолитно. Оно устремляется вперед безудержным потоком с правдивой и выразительной декламацией, живыми оркестровыми красками и богатой полифонической формой. Это подлинно гимнический стиль, лапидарный, великолепный, мысли мужественные, героические, палитра достойна мастера нового времени».

Исполнение «Гимна» принесло Дворжаку настоящую славу. Карел Бендль, руководивший тогда «Глаголом Пражским», постарался для друга. Под его управлением три сотни голосов знаменитого мужского хора и объединенный оркестр чешской и немецкой оперы прозвучали так, что в большом зале Новоместского театра, где проходил концерт, не осталось ни

одного равнодушного. «Гимн» затмил все исполнявшиеся в тот вечер произведения, в том числе и самого Бендля. Прохазка торжествовал.

Шесть песен на тексты Краледворской рукописи, написанные вслед за «Гимном», были встречены с таким же восторгом. В те годы еще только немногие ученые филологи высказывали сомнения в подлинности Краледворской рукописи. Основная же масса чешских патриотов искренне верила в то, что узенькие полоски пергамента, якобы найденные в 1818 году Вацлавом Ганкой в церковной башне небольшого городка Двур Кралов и содержащие тексты героико-эпических и лирических песен, действительно старинная рукопись. Их стараниями рукопись была переведена почти на все европейские языки и получила широчайшую известность. Поэтично поданные картины чешской старины укрепляли веру чехов в древность культуры своего народа. А разве народ, способный уже в давние времена создавать такие великолепные произведения искусства, не заслуживал того, чтобы и дальше свободно и независимо развивать свою самобытную культуру? Вацлав Ганка, отлично знавший историю своей страны, совершая мистификацию (подложность Краледворской рукописи была доказана в конце того же XIX века), именно и стремился к тому, чтобы строки, как бы пришедшие из глубины веков, заставляли чехов гордиться своими предками, их героизмом, красотой и благородством чувств. В период расцвета будительского движения такие стремления руководили многими.

Дворжак тоже верил в подлинность рукописи, тексты считал народными, а следовательно, и музыку свою к этим текстам строил на народнопесенных интонациях, что придало ей удивительное обаяние и своеобразие.

Вскоре, 7 марта 1873 года, одна из шести песен на тексты Краледворской рукописи — «Жаворонок»— была напечатана в нотном приложении к газете «Далибор». Это первое печатное издание маленького сочинения доставило Дворжаку большую радость, чем самые лестные слова в его адрес на страницах газет. Через два месяца издатель Эмануэль Старый напечатал весь цикл.

Известность Дворжака росла, но материальное положение по-прежнему оставалось плачевным. Он едва сводил концы с концами на те гроши, что получал от частных уроков. Даже ювелир Чермак не очень щедро платил. А уж перед ним Дворжаку больше всего хотелось появиться в хорошем платье и с независимым видом.

Кокетливой Йозефе, продолжавшей кружить всем головы, Дворжак простил насмешливое к себе отношение, смирился с отказом, полученным затем от приглянувшейся ему Анны

Матейковой — дочери одного из коллег по оркестру, но стал посматривать на младшую дочь ювелира. Аничка, которую он знал еще десятилетним ребенком, превратилась в милую девушку и дарила своего учителя музыки исключительным вниманием. Она довольно хорошо играла, но еще лучше пела красивым, звучным контральто. Дворжак не прочь был на ней жениться.

Вот только как получить согласие ее отца? Старый ювелир все мерил на золото, и бедный музыкант не представлялся ему подходящей партией для дочери. Чтобы увеличить свои доходы, Дворжак поступил работать домашним учителем музыки в семью богатого купца Яна Неффа.

А тем временем сдвинулись с мертвой точки его дела в театре. Партии оперы были расписаны, и начались репетиции. Несколько позже, как-то в кафе, Сметана говорил, что разрешил эти репетиции только для того, чтобы не обвиняли его, будто он без причины отклонил оперу отечественного композитора. Сам же он считал, что из-за сложностей вокальных партий и оркестровых нагромождений, явно идущих от Вагнера, опера в таком виде исполнена быть не может, хотя и изобилует гениальными находками.

Дворжак тогда этого не знал. Он вызвался сам разучивать партии с солистами. Адольф Чех репетировал хоры, а Сметана работал с оркестром. Прошло четыре недели. Артисты и музыканты вначале с большим интересом брались за сочинение Дворжака, подогретые успехом его «Гимна» и ранее сыгранной увертюрой. Но вскоре послышался ропот. Хор не мог запомнить мелодии, певцы жаловались на непомерные трудности, уверяя, что отдельные места вообще неисполнимы. Красива ли музыка, соответствует ли духу произведения — об этом говорили мало. Она была трудна, и все быстро решили, что не стоит тратить на нее время.

Дворжак сердился, бушевал и все-таки довел работу до оркестровых репетиций. Но и тогда не стало лучше. Оркестр гремел. Певцы, не щадя легких, пытались его перекричать. Дворжак чувствовал себя среди этого хаоса звуков как во время пытки. Наконец и он согласился с тем, что продолжать работу не стоит, забрал партитуру и вскоре распространился слух, будто он уничтожил ее.

Несколько дней Дворжак нигде не показывался. Его мучила мысль, что срыв постановки в театре, так разрекламированной Прохазкой, может совсем зачеркнуть успех «Гимна» и возродит недоверие к его таланту. Но он не впал в уныние, как полагали многие. Просто он взялся снова за пересмотр всего, что осталось у него из написанного ранее. Судя по всему, Дворжак хорошо

понял, что самобытное искусство не может быть создано на чужеродной основе. Борьба Сметаны за национальную чешскую музыку стала ему понятной и близкой. Безжалостно расправлялся он со своими сочинениями: одни уничтожал, другие обрекал на безвестное существование.

Произведения, отобранные как лучшие, Дворжак тут же обозначил новыми номерами опусов. Забегая вперед, скажем, что и это упорядочивание не было еще окончательным. Позднее, готовя сочинения к изданию, Дворжак опять менял номера опусов, что в конце концов создало страшную путаницу.

Пересмотрев свои композиции, вынеся им суровый приговор, достойный самого строгого, непреклонного критика, Дворжак снова принялся сочинять. Поистине железная воля была у этого человека.

17 ноября 1873 года Дворжак обвенчался с Анной Чермаковой. Начало их супружеской жизни не было ни светлым, ни безоблачным. 4 апреля 1874 года родился первенец — сын Отакар. Дворжаку пришлось искать еще приработок. С помощью друзей он устроился органистом в храм св. Войтеха. Возвращаться в театр он не хотел: работа в оркестре отнимала много времени, а он должен был иметь какие-то часы для сочинительства. Однако десять золотых в месяц, выплачиваемые храмом, мало облегчили его материальное положение. Выросшая в достатке Аничка не могла не роптать. Сдержанный от природы, Дворжак сделался совсем мрачным. Не здороваясь, не обращая ни на кого внимания, как черная туча он появлялся на хорах храма, нагоняя на всех страх, и сразу же усаживался к органу. Люди сторонились его, избегали с ним заговаривать, но зная о катастрофе в театре, жалели его. Когда появились на свет одна за другой еще две дочери Дворжака, положение семьи стало совсем невыносимым. Доведенная до отчаяния Аничка с благодарностью приняла от Карла Бендля двести пятьдесят золотых, собранных им среди знакомых музыкантов. Но их хватило ненадолго. Скоро нужда снова ворвалась в дом. Дети болели, чахли. Смерть дежурила у их постелей.

Дворжак не переставал сочинять. Среди плача и вздохов вынашивал он свои новые творения. Едва урвав минутку, заносил их на страницы нотной бумаги. По воскресеньям во время мессы Дворжак импровизировал в храме. Слушали его с интересом, но никому и в голову не приходило, что бедный, затравленный жизнью органист не просто способный музыкант, композитор, а избранник фортуны. Пройдет совсем немного времени, и он станет славой и гордостью всего народа.

Посредине странствия земного

«Уважаемый Магистрат! Благоволите выдать мне на немецком языке свидетельство об отсутствии средств, поскольку это свидетельство мне нужно для получения государственной артистической стипендии», — с таким прошением обратился Дворжак к городским властям в июне 1874 года, решив испытать счастье и предъявить свои права на стипендию, выдававшуюся, как говорилось в соответствующем постановлении, «молодым, бедным и талантливым» художникам (поэтам, мастерам изобразительного искусства и музыкантам), проживающим в австрийской части Австро-Венгерской империи.

У Дворжака были готовы две новые симфонии, которые он без страха считал возможным представить на суд Иоганесса Брамса, критика Эдуарда Ганслика и дирижера придворной оперы Яна Гербека, составлявших венское жюри музыкальной секции. Одна из них — третья по счету симфония, ми-бемоль мажор (обозначенная первоначально как ор. 20, а потом — как ор. 10) — перед этим целиком была исполнена объединенным оркестром двух оперных театров под управлением Сметаны. Несмотря на то, что симфония носила внешние следы влияния Вагнера и Листа, она произвела на слушателей хорошее впечатление приподнятой торжественностью. Героико-эпические тона всех трех частей симфонии и особенно победно-ликующий финал навевали чехам образы легендарного Вышеграда — стольного града князей и королей чешских — или Белой горы, героев которой композитор ранее воспел в своем «Гимне».

Из другой симфонии пражанам было знакомо только пылкое скерцо, которым Сметана продирижировал за два месяца до наступления у него глухоты. Это была четвертая, ре-минорная, симфония ор. 13, свидетельствовавшая о стремлении автора окончательно преодолеть позднеромантические влияния западноевропейской музыки и противопоставить им классическую ясность мысли и симметричность построения. Она заканчивает ряд как бы подготовительных, хотя и весьма значительных и ценных симфоний Дворжака.

Помимо симфоний и справки из магистрата, где говорилось, что учитель музыки Антонин Дворжак, кроме ежегодного жалования органиста в размере ста двадцати шести крон и шестидесяти золотых в месяц, получаемых за частные уроки, не имеет никаких других доходов, в Вену пошло еще несколько небольших камерных произведений.

Стипендия была довольно солидна — четыреста золотых в

австрийской валюте. Поэтому недостатка в соискателях не ощущалось. Эдуарда Ганслика, первым фильтровавшего присылаемые в жюри произведения, заваливали партитурами. Но, как он отмечал, авторы этих произведений почти всегда отвечали двум первым условиям конкурса, то есть были молоды и бедны. А вот с талантом обстояло хуже.

Полученные от Дворжака ноты приятно удивили комиссию. Ганслик, нещадно воевавший с новыми течениями в музыке, постоянно выступавший против Вагнера и Листа, разумеется, нашел музыку симфоний Дворжака несколько дикой и несуразной. Но Гербек живо заинтересовался ею. Отдельные недостатки мастерства не скрывали таланта автора. Все три члена жюри проголосовали за присуждение стипендии на 1875 год Антонину Дворжаку.

А тем временем этот неутомимый труженик написал совершенно новую музыку к «Королю и угольщику», окончательно порвав с вагнеровской «музыкальной драмой», принципы построения которой он пытался раньше применить к этой комической опере. Теперь здесь были широко развитые законченные оперные номера, как, например, большая ария дочери угольщика Лидушки во втором акте и ария ее жениха Еника в третьем акте, танцевальные сцены с чудесной полькой. Конечно, еще встречались местами мелодические обороты, напоминавшие о былом увлечении Вагнером, но в основе лежали чешские народнопесенные и танцевальные мелодии.

Прохазка был счастлив, когда театр не откладывая приступил к репетициям. Первоначальный провал «Короля и угольщика» его страшно огорчил. На время имя Дворжака сошло со страниц газет. Не мог же Прохазка уверять читателей в талантливости композитора, когда театр отказался ставить его оперу.

Премьера «Короля и угольщика» состоялась 24 ноября 1874 года. Сметана из-за постигшей его глухоты уже не работал в театре. Дирижировал Адольф Чех. Партию короля пел Йозеф Лев — воспитанник злоницких канторов.

Прохазка снова в полный голос заговорил об исключительной силе дарования Дворжака. Ему вторил Вацлав Новотный. В своей статье в «Далиборе» он хвалил Дворжака за подлинно чешские черты его музыки, которые, по его мнению, проявились в такой мере, что нет оснований беспокоиться за характер его будущих произведений.

Казалось бы, Дворжак мог быть доволен. Однако во время одной из последующих ревизий своих произведений, которые Дворжак учинял периодически на протяжении всей жизни, он пришел к убеждению, что оперу снова нужно переделать. В 1887

году он попросил Новотного перестроить либретто, а затем внес соответствующие изменения и в музыку. Так родилась третья редакция «Короля и угольщика», но и она не вполне удовлетворила Дворжака. В 1900 году, совсем незадолго до создания своей знаменитой «Русалки», он опять взялся было писать новый клавир, но бросил на первом акте.

В последующие десятилетия Пражский театр несколько раз на короткий или более длинный срок возобновлял постановку второго варианта «Короля и угольщика», однако за пределы страны эта опера никогда не перешагивала.

Еще шли репетиции «Короля и угольщика», когда Дворжак приступил к работе над новой оперой — «Упрямцы». Литературное дарование, автора либретто этой оперы Йозефа Штольбы, тоже пражского нотариуса, выгодно отличалось от способностей его коллеги Гульденера. Поэтому и либретто вышло удачнее, чем в «Короле и угольщике».

Действие «Упрямцев» происходит в чешской деревне. Тоник, сын зажиточного вдовца, и Ленка, дочь богатой вдовы, очень упрямы. Родители решили их поженить, но боятся, что в молодых людях заговорит дух противоречия и свадьба не состоится. Кум Ржержиха, подобно свату Кецалу из «Проданной невесты», берется уладить дело. Тонику и Ленке он сообщает по очереди, что родители против их любви и не допустят их свадьбы, так как отец Тоника якобы сам хочет жениться на Ленке, а мать Ленки выйдет замуж за Тоника. Услышав такую версию, Ленка и Тоник бросаются друг другу в объятия и заявляют, что не позволят себя разлучать. Все благополучно кончается, а кум Ржержиха в веселом финале самодовольно рассказывает о своей хитрости.

Неослабевавший интерес к «Проданной невесте» породил много сюжетов из сельской жизни. Как младшие современники Сметаны, так и представители старшего поколения охотно писали музыку на такие либретто. Дворжак не составил исключения. Но в музыке «Упрямцев» не следует искать прямых параллелей с «Проданной невестой». Для простого подражания Дворжак был слишком талантлив. Однако влияние Сметаны бесспорно сказалось на характере произведения. Начиная с увертюры, построенной на контрастирующих «теме упрямства» и «теме любви», и кончая великолепно разработанным ансамблем финала вся музыкальная ткань отличается естественной напевностью народного склада и наполнена дивными, задорными танцевальными ритмами. Вагнеризмов здесь нет и в помине. Вспоминается скорее моцартовская опера буфф или французская комическая опера, радостно искрящаяся, но полная типично чешских мелодий.

К удивлению, эта опера дожидалась премьеры почти семь лет. Законченная в декабре 1874 года, она была поставлена только 2 октября 1881 года, после того как уже прошли премьеры двух следующих опер Дворжака — «Ванды» и «Хитрого крестьянина». Зато вскоре же после премьеры она была куплена берлинской издательской фирмой Зимрока, и в следующем году на прилавках нотных магазинов появились с чешским и немецким текстом (в переводе Эмануэля Цюнгеля) ее партитура, голоса и клавир. Так полно из девяти опер Дворжака кроме «Упрямцев» был издан до самого последнего времени только «Хитрый крестьянин».

Создание веселой, коротенькой (всего 148 страниц партитуры), оперы «Упрямцы» кое-кто из окружения Дворжака склонен был объяснять желанием нуждавшегося композитора иметь «кассовый» спектакль. Работа же над камерными сочинениями ни в какие рамки меркантильности не укладывалась. Самостоятельных квартетов в Праге тогда еще не существовало. Собирались музыканты — любители камерной музыки во главе с профессором Пражской консерватории скрипачом Антонином Бенневицем — и играли. Чаще всего это бывало в доме у богатого промышленника Йозефа Портгайма. Приезжавшие в Прагу знаменитости, такие как Фердинанд Лауб и Йозеф Иоахим, тоже выступали там. Все это носило нерегулярный, случайный характер. Автору камерных сочинений почти невозможно было широко прославиться, а тем более — заработать деньги. И, несмотря на это, Дворжак много и упорно работал в камерном жанре. Это была настоящая любовь, осознанная очень рано (раньше, чем пришло влечение к театру) и не покидавшая Дворжака всю жизнь.

В начале 70-х годов были созданы фортепианный квинтет ля мажор, квартет фа минор и два квартета ля минор. Первый квартет, ля минор, не удался. Дворжак его потом переделывал, но так и не закончил. А второй квартет, ля минор (седьмой по счету), вошел в историю чешской камерной музыки как первое отечественное произведение этого жанра, появившееся в печати. Он был издан пражским издателем Эмануэлем Старым в 1875 году, с посвящением Людевиту Прохазке в благодарность за добрые слова о композициях Дворжака, впервые появившиеся в прессе, и за организацию первого исполнения сочинений композитора. Кроме того, квартет этот был первым произведением Дворжака, которое подверглось тщательному разбору. Сделал это на страницах «Далибора» молодой Зденек Фибих.

Закончив «Упрямцев», всю первую половину 1875 года Дворжак работал над камерными сочинениями. Сперва это был

соль-мажорный струнный квинтет. Под девизом «Своему народу» Дворжак послал его на конкурс камерных произведений, проводимый «Умелецкой беседой», и получил первую премию — пять дукатов. Потом последовали фортепианное трио си-бемоль мажор и квартет ре мажор. К этому же времени относятся Серенада ми мажор для струнного оркестра, которая до наших дней остается одним из популярнейших сочинений Дворжака, и первая часть «Моравских дуэтов».

К возникновению этих дуэтов, по свежести и красоте выделяющихся, пожалуй, из всего вокального наследия Дворжака, имели непосредственное отношение супруги Нефф. С 1873 года, поступив к ним работать домашним учителем музыки, Дворжак регулярно в определенные дни посещал их дом. Обычно он приходил по вечерам. Час занимался с детьми у фортепиано. Затем хлебосольные хозяева приглашали его к вечернему столу. Нередко здесь бывали еще кое-какие гости. В частности, у Неффов Дворжак познакомился с молодым Леошем Яначком, учившимся тогда в Органной школе. После ужина начиналось музицирование.

Ян Нефф, успешно руководивший делами своей торговой фирмы, досуги отдавал литературе и музыке. Он отлично пел и с момента создания «Глагола Пражского» был его активным членом. Жена Мария, образованная, интеллигентная женщина, была под стать ему. Она тоже увлекалась музыкой и старалась привить эту страсть детям. У Неффов постоянно звучали народные песни, романсы, дуэты.

С появлением в их доме Дворжака домашнее музицирование превратилось в настоящие концерты, послушать которые приходили друзья и знакомые Неффа. Дворжак аккомпанировал у рояля или играл на скрипке, а хозяева пели. Больше всего им нравилось петь дуэтом, поэтому, естественно, в основном звучали сочинения Мендельсона и Шумана. Яну Неффу, уроженцу Моравии, очень хотелось пополнить репертуар родными мелодиями, и он обратился как-то к Дворжаку с просьбой обработать какие-нибудь чешские или моравские народные песни для двух голосов. Дворжак не мог отказать Неффу, выручавшему его в трудную минуту деньгами, и взял домой предложенный ему сборник моравских песен и напевов Франтишка Сушила. Однако через несколько дней он пришел и в своей несколько грубоватой манере решительно заявил:

— Я не буду этого делать. Если хотите, я напишу дуэты по своему вкусу, а к этим песням вторые голоса писать не буду!

Неффы не возражали. Показали тексты, которые им больше всего нравились, и стали ждать. Очень скоро Дворжак принес им

три дуэта (ор. 20), написанных, с ориентацией на голоса заказчиков, для сопрано и тенора. Это были великолепные по свежести гармонии дуэты с типичным для Дворжака красочным, но мягким аккомпанементом. Ян Нефф был в восторге и попросил написать еще для двух женских голосов, так как часто его жена пела вдвоем с Марией Блажковой, воспитательницей их детей.

Дворжак уже работал над пятой симфонией и начал писать оперу «Ванда», но все же выкроил время и сочинил вторую тетрадь «Моравских дуэтов» (ор. 29) для сопрано. Пять дуэтов за пять дней. Мелодии рождались легко, такт за тактом, словно кто-то их напевал ему. Дворжак был так доволен, что затем, уже без вмешательства Неффа, по собственному побуждению, написал еще и третий, самый большой цикл (ор. 32), включавший десять дуэтов.

Получив столь порадовавшие их сочинения, Неффы задумали устроить большой музыкальный праздник и начали разучивать дуэты. Очень скоро они поняли, что все написанное для них Дворжаком далеко не пустячок и не может оставаться только в рамках домашнего музицирования. Зная материальное положение Дворжака, Ян Нефф предложил на свой счет издать его дуэты с условием, что половина тиража будет его собственностью, а половину он вручит автору в полное распоряжение. К тому времени у Дворжака было напечатано только шесть песен на тексты Краледворской рукописи, и поэтому неожиданная возможность получить еще одну печатную тетрадку своих сочинений его несказанно обрадовала.

В первое издание «Моравских дуэтов», сделанное тем же Эмануэлем Старым, вошло тринадцать песен: пять из второй тетради и восемь из третьей. Там стояло посвящение Яну и Марии Нефф, а внизу было обозначено: издание собственное. Под такой скромной надписью скрывался великодушный поступок Яна Неффа, сохранявшего за Дворжаком право на дальнейшие издания.

Получив свою часть тиража, Ян Нефф распорядился несколько экземпляров одеть в роскошные переплеты и без ведома Дворжака, написав сопроводительные письма от его имени и подделав его подпись (в чем помогла Мария Блажкова), отправил эти экземпляры Брамсу, Ганслику и другим влиятельным музыкальным деятелям.

Легко представить себе, как в душе все веселились, когда несколько дней спустя недоумевающий Дворжак рассказывал им, что получил письмо от Ганслика, в котором тот благодарил его за письмо, а он ведь ему ничего не писал.

Разумеется, Нефф не признался в своей подделке. Он

пожимал плечами, делал вид, что тоже недоумевает и строго поглядывал на жену и гувернантку, готовых прыснуть от смеха. Благородного Неффа не мучали угрызения совести. Помыслы его были чисты, и руководили им самые лучшие побуждения. Оставляя Дворжака в полном неведении, он ждал ощутимых результатов предпринятых им шагов.

Роль Неффа в жизни и творчестве Дворжака далеко не исчерпывается этим. Страстный славянофил (на здании его торговой фирмы не было недостатка в русских и польских надписях — и это в период австрийского господства!), он постоянно собирал вокруг себя ученых и артистов славянского происхождения. Знаменитый ботаник профессор Ладислав Челяковский, путешественник Йозеф Корженский, литераторы, специалисты по польской культуре, руссисты, наконец, протоиерей русского православного храма в Праге Апраксин были частыми его гостями. В доме у Неффа велись беседы о древности и богатстве славянской культуры, обсуждались новые сочинения Тургенева, Некрасова, избранных в 1876 году членами «Умелецкой беседы», переводы Пушкина, Жуковского, Гоголя; наряду с чешскими, пелись русские народные песни, украинские думки.

Дворжак невольно ко всему этому прислушивался, все впитывал, а садясь к роялю аккомпанировать, знакомился с соответствующей музыкальной литературой и убеждался, что действительно русские, польские, украинские народные песни, как и чешские, вполне заслуживают того, чтобы ими восхищались.

Неизвестно, из каких сборников почерпнул Дворжак мелодии русских и украинских народных песен, кто ему их дал. Но факт тот, что в день, когда Нефф торжественно отмечал двадцатилетие руководимой им фирмы, жена его и Луиза Челяковская под аккомпанемент Дворжака исполнили обработанные им две украинские и четырнадцать русских популярных народных песен, в том числе «Вниз по матушке по Волге», «Во поле березонька стояла», «Цветы-цветочки» и другие.

Неудивительно, что и симфония фа мажор, пятая по счету, писавшаяся сразу же после первого цикла «Моравских дуэтов», существенно отличается от всех предыдущих и содержанием, и средствами выразительности. Здесь нет уже мятежности, тревог позднего западноевропейского романтизма. Близость к классике ощущается не только в симметрии построения, но и в выборе тематического материала. Все части симфонии насыщены интонациями чешской народнобытовой музыки. Развертывающиеся картины природы носят ярко выраженные

национальные черты. В скерцо слышны своеобразные ритмы чешского танца фурианта. Музыка приподнятая, жизнерадостная. Идиллические зарисовки сменяются образами народного веселья, жанровыми сценами, с характерно звучащими инструментальными наигрышами.

Вторая — медленная — часть симфонии примечательна как самый ранний образец дворжаковской думки. В дальнейшем Дворжак не раз обращался к этому жанру, встречающемуся, как известно, чаще всего в украинской народной музыке. Характеризуется он обычно наличием задушевного лирического запева, обрамляющего танцевальные или бурно-драматические эпизоды. Таким образом вся симфония — чисто славянская. А кроме того, по выражению Отакара Шоурка, в ней «заметны львиные когти и орлиный размах крыльев крупного симфониста».

Попутно отмечу, что созданная меньше чем за семь недель симфония четыре года ждала первого исполнения. Прозвучав в 1879 году один раз под управлением Адольфа Чеха в Славянском концерте в Праге, она пролежала еще восемь лет. И только в 1887 году Дворжак извлек ее из под груды своих нот, немного подправил оркестровку и отдал печатать Зимроку. А этот муж «разума и дела», издавший перед этим шестую симфонию Дворжака как первую, а седьмую по счету — под номером вторым, напечатал ее как третью, не считаясь с тем, что это более раннее произведение, уступающее двум изданным и по глубине содержания, и по композиторскому мастерству. Чтобы окончательно все запутать, несмотря на возражения автора он изменил и опус произведения. Вместо ор. 24, в соответствии со временем возникновения, симфония обозначена ор. 76, согласно времени ее издания.

Атмосфера восторженного увлечения славянской культурой, окружавшая Дворжака в среде Неффа, сказалась, очевидно, и на выборе сюжета его следующей оперы. Она называется «Ванда» по имени легендарной польской княжны, правившей страной после смерти отца, подобно чешской Либуше.

Эпоха язычества. Польский рыцарь Славой и немец Родерик добиваются руки княжны Ванды. Для достижения цели Родерик приводит с собой на польские земли полчища воинов и начинает войну. Ванда в ужасе дает обет богам принести себя в жертву, если родина ее будет очищена от иноземцев, и во исполнение этой клятвы бросается в Вислу, как только польские воины одерживают победу над врагом.

Высокий патриотический подвиг, стремление избавить родину от захватчиков даже ценой жизни были близки и понятны чехам — потомкам гуситов, наследникам Белой горы. Еще

альтистом оркестра Дворжак принимал участие в постановках опер «Бранденбуржцы в Чехии» Сметаны, «Ивана Сусанина» Глинки. Знал он и о создании Сметаной оперы «Либуше», дожидавшейся открытия Национального театра. Теперь был его черед написать большую героико-патриотическую эпическую оперу.

К сожалению, литературные и драматургические качества либретто Вацлава Бенеш-Шумавского, обработавшего поэму польского писателя Сужицкого, были не на высоте. Дворжак, хотя и имел за собой опыт четырех опер («Альфред», «Король и угольщик» — дважды, «Упрямцы»), не смог преодолеть его недостатков. Он не умел еще, как Сметана, перекраивать тексты по своему разумению, не смел обременять либреттиста переделками. Пришло это позже. А пока, оказавшись в плену у малоудачного либретто, Дворжак загубил оперу.

Торжественная коронация Ванды в конце первого акта, турнир во втором, сцены в пещере Чернобога и храме Свантовита, требовавшие обстановочной пышности, соблазнили Дворжака создать так называемую большую оперу в духе Мейербера. От этого пострадала художественная цельность произведения. Опера получилась громоздкой, пестрой по стилю. Чудесные хоры, отмеченные чертами народно-славянской эпичности, страницы прекрасной музыки в сцене прощания Ванды с любимым и родиной не спасли произведения.

Правда, опера очень быстро была разучена и 17 апреля 1876 года впервые прозвучала со сцены Временного театра, но выдержала только четыре представления. В 1880 году Дворжак ее переработал и написал новую увертюру, но и это не продлило ее сценическую жизнь. После четырех представлений опера опять получила отставку.

В период работы над «Вандой» умерла маленькая дочка Дворжака. Обычно к смерти Дворжак относился спокойно. С детства белозубенький Тоничек воспитывался набожным. Ему внушали покорность перед волей того, кто в представлении верующих даровал жизнь и смерть. Работа на бойне тоже оставила свой след. Она сделала Дворжака малочувствительным к страданиям живых существ, огрубила его душу. Рождение и смерть он воспринимал как естественный круговорот в природе. И несмотря на все, кончина дочки потрясла его, потому что Дворжак очень любил детей. Мысли обратились к богу. Работа над «Вандой» на время была прервана. Дворжак стал делать наброски своего первого духовного сочинения «Stabat mater».

Однако незаконченная опера не давала покоя Дворжаку. Отдельные сцены стояли перед глазами, да и знакомые

тормошили, спрашивали, как подвигается работа. Дворжак спрятал наброски «Stabat mater» и продолжал сочинять «Ванду» пока не закончил ее. Это помогло ему пережить горе. Порадовала быстрая премьера «Ванды». Дворжак чувствовал некоторый подъем и меньше чем за пять месяцев написал веселую комическую оперу «Хитрый крестьянин», а затем с Леошем Яначком, очень к нему привязавшимся, отправился в маленькое путешествие по югу Чехии.

Дворжак был утомлен, но по лицу его и глазам было видно, что в голове у него бурлят звуковые сочетания, готовые от малейшего усилия излиться потоком мелодий. Он был точно наэлектризован. Двигался быстро, порывисто. Прутик в его руках, который он обычно подбирал где-нибудь на дороге, то и дело со свистом рассекал воздух, обрушиваясь на головки цветов или сбивая листья с веток деревьев. Общество Яначка доставляло удовольствие. Говорили, конечно, о музыке. Дворжак, сидевший много лет безвыездно в Праге, с истинным наслаждением вдыхал чистый воздух провинции, хотя и сердился, что в той местности плохо готовили мясо. Однажды в трактире, когда им подали заказанное блюдо из дичи, он недовольно пробурчал: «Думаю, что это козлятина, а не мясо серны».

Дома по возвращении Дворжака ждали новые страшные удары судьбы. 13 августа 1877 года умерла его вторая дочка, отравившись случайно раствором фосфора, а меньше чем через четыре недели, 8 сентября, в день рождения самого Дворжака, от черной оспы скончался первенец — Отакар. Из трех детей в живых не осталось ни одного. Горе окутало душу Дворжака. Все житейское ушло на второй план. Осталась только музыка и скорбь.

Дворжак извлек наброски «Stabat mater», просмотрел их и снова стал вчитываться в древний текст францисканца Якопо да Тоди, повествующий о страданиях матери, на глазах у которой умирал ее распятый сын.

Палестрина, Перголези, Гайдн, Россини, Верди, вдохновляясь этим текстом, оставили нам произведения непреходящей ценности. К их числу относится и «Stabat mater» Дворжака. Написанное для квартета солистов, хора и оркестра, произведение это полно глубоких чувств. Автор все пережил, все выстрадал сам. Излитое им горе глубоко трогает, оставляет неизгладимое впечатление.

Тяжелые переживания придали соответствующую окраску фортепианному трио и струнному квартету ре минор, написанному вслед за «Stabat mater». Все эти сочинения, эмоционально связанные с горем, выпавшим на волю Дворжака,

резко выделяются из всего его творчества, полного жизнерадостности и оптимизма.

У порога мировой славы

Ян Нефф не ошибся в своих расчетах. Посланные им в Вену «Моравские дуэты» настолько понравились Брамсу и Ганслику, что они выхлопотали Дворжаку государственную стипендию еще на один год. Кстати сказать, Дворжак получал эту стипендию пять лет подряд. Это дало ему возможность отказаться от должности органиста в храме и позволить себе, наконец, роскошь иметь дома пианино. Конечно, не свое, а взятое на прокат.

Но и это было еще не все.

В те годы Брамс по своему влиянию в музыкальном мире мог сравниться, пожалуй, только с Листом. К его мнению прислушивались издатели и антрепренеры. Заинтересовать Брамса каким-нибудь сочинением значило открыть этому сочинению и его автору повсюду широкую дорогу. Так получилось с «Моравскими дуэтами». Оценив их по достоинству, он предложил Дворжаку позаботиться о переводе их на немецкий язык. Причем настойчиво подчеркивал, что перевод должен быть хорошим, и даже сам заботливо намечал кандидатуры переводчиков. А затем рекомендовал их для печати своему берлинскому издателю Фрицу Зимроку. «Вы получите от них такую же радость, как и я», — писал он Зимроку и, зная отлично психологию людей, сделавших искусство источником своих доходов, и пружины, движущие деловым миром, добавлял, что дуэты представляются ему не только красивыми, но и выгодными для издания.

Нелегко было Дворжаку осуществить предложение Брамса. Переводчики один за другим отказывались выполнить его заказ, опасаясь, что ничего не получат за работу, — материальное положение Дворжака хорошо было известно всем. И кто знает, как бы долго все это протянулось, если бы на помощь не пришел Карел Бендль. Он свел Дворжака с Йозефом Срб-Дебрновым, заслужившим глубокое уважение чешских музыкантов своим преданным и бескорыстным служением оглохшему Сметане: Дебрнов был другом, секретарем, ходатаем по всем его делам. Когда нужда заставила Сметану перебраться в провинцию к дочери, Дебрнов до последних дней оставался той ниточкой, что связывала больного композитора с Прагой. Сметана останавливался у него во время своих кратких приездов в столицу, поручал Дебрнову за себя представительствовать, если не мог где-нибудь сам появиться, обсуждал с ним свои творческие планы, хранил у него многие свои рукописи.

Разумеется, Дебрнов охотно взялся помочь Дворжаку. Каждый

день после обеда Дворжак стал навещать его. Приходил, молча садился за стол, и так протекало какое-то время, прежде чем они начинали разговаривать. Дворжаку нравился перевод, и он соглашался со всеми предложениями Дебрнова. Доволен остался и Зимрок. Позднее по заказу Зимрока Йозеф Срб-Дербнов перевел «Ванду» Дворжака, «Лейлу» и «Трапезундскую принцессу» Бендля, оперы Сметаны.

В начале 1878 года все тринадцать «Моравских дуэтов», изданных Неффом, вышли из печати у Зимрока в Берлине под единым опусом (ор. 32) и с немецким названием «Klange aus Mahren». Зимрок это сделал потому, что несмотря на рекомендацию Брамса, боялся остаться в убытке, впервые печатая неизвестного в Германии славянского композитора. Убедившись же, что его опасения напрасны и тетрадка дуэтов легко расходится, через два года он выпустил новое издание. Там уже, кроме текста по-немецки, были даны еще английский перевод и основной — чешский — текст песен. А на титульном листе красовалась надпись по-чешски.

Дворжак был в восторге от берлинского издания и, желая как-то отблагодарить Брамса, послал ему с посвящением свой ре-минорный струнный квартет. Брамс был старше Дворжака лишь на девять лет, но жизнь его с самого начала протекала в кругу известнейших музыкантов. Это дало ему возможность очень рано познать все тонкости мастерства. Тесное общение с Шуманом, Иоахимом, Листом, поездки по Европе, знакомство с выдающимися людьми и произведениями искусства сделали его разносторонне образованным, утонченным человеком. В своем творчестве он руководствовался принципом — не писать ненужных нот. Поблагодарив Дворжака за подарок, он наставительно написал ему: «Вы пишете несколько поспешно. Вы должны проставить множество отсутствующих диезов, бемолей и бекаров, затем просмотрите кое-где внимательнее также сами ноты, отнеситесь строже к голосоведению и т. п.». Но тут же Брамс сообщал Зимроку: «То лучшее, что должен иметь музыкант, Дворжак имеет…» и горячо рекомендовал обратить на него серьезное внимание.

Наставления Брамса не обидели Дворжака. «Вы были так добры, что обратили внимание на ряд ошибок в моих произведениях, и я должен быть Вам за это очень признательным, потому что теперь я действительно увидел много фальшивых нот и заменил их другими», — писал он своему доброму, но требовательному покровителю.

Антонин Дворжак (1868). Фотография того периода, когда композитор работал альтистом в оркестре Временного театра

Представляя себе, какой интересной и полезной для него могла бы быть личная встреча с Брамсом, Дворжак в один из первых дней 1878 года вдруг собрался и поехал в Вену. К сожалению, Брамса он не застал дома. Тот уехал в Лейпциг. Дворжак оставил у него привезенные ноты, нанес визит Ганслику, а вечером, имея несколько часов до поезда, пошел слушать концерт Венской филармонии, в котором исполнялась Серенада для духовых инструментов Моцарта. Дворжак не знал этого произведения раньше, и оно произвело на него сильнейшее впечатление.

Вернувшись в Прагу, он тотчас же засел писать свою Серенаду для духовых с виолончелью и контрабасом. Через две недели эта ре минорная Серенада (ор. 44) была готова.

То был период, когда друзья Дворжака — Карел Бендль, Адольф Чех и Йозеф Лев — особенно настойчиво побуждали композитора устроить концерт из своих произведений. Больной Сметана уже не дирижировал, не выступал как пианист. Чешскому музыкальному искусству нужна была новая крупная фигура. Дворжак колебался: аренда концертного зала стоила

больших денег. Окупится ли этот расход? И все же, вспоминая, как тепло была встречена пражская премьера оперы «Хитрый крестьянин», Дворжак решил готовиться к такому концерту.

Серенада вполне подходила для задуманной программы. Нужно было еще какое-то симфоническое произведение. Небольшое, но яркое, впечатляющее. Перебирая различные образцы, Дворжак остановил свое взимание на «Венгерских рапсодиях» Листа. Это была та форма одночастного произведения, которая давала композитору большую свободу. А Дворжаку именно это и нужно было сейчас.

И вот, вслед за Серенадой, одна за другой, с небольшими перерывами во времени, рождаются три «Славянских рапсодии» Дворжака. В это время композитор был увлечен чешским эпосом. В частности, его воображение занимали образы так называемой «девичьей войны», в связи с тем, что драматург Зейер предложил ему либретто для новой оперы о легендарной деве-воительнице Шарке, задумавшей с подругами восстановить в стране матриархат. Это очевидно сказалось на характере музыки рапсодий. Определенную роль сыграли и симфонические поэмы Сметаны, воспевавшие историческое прошлое Чехии, особенно его «Вышеград». Во всяком случае, хотя у нас и нет сведений, что Дворжак руководствовался какой-либо определенной программой, образный строй всех трех «Славянских рапсодий», эмоциональная окраска их отдельных эпизодов говорят о том, что они связаны с чешским героическим эпосом, легендарным прошлым страны.

Первая рапсодия напоена ароматом древности. Тут праотец Чех и княжна Либуше. Мирный труд. Спокойная жизнь на лоне природы.

Вторая рапсодия контрастирует ей. Широта и напевность мелодий первой рапсодии сменяются четким, упругим ритмом второй. Это картины кровавых битв и сражений, словно Шарка кликнула клич и повела в бой своих воинственных подруг.

Третья, завершающая цикл, рапсодия представляет собой ряд картин, овеянных романтикой средневекового рыцарства. Здесь охотничьи сцены и турниры, галантность кавалеров, поклонение и возвышенная любовь. Ганслик в восторге отмечал: «Кто смог написать первые четырнадцать страниц этой партитуры, должен быть признан необычайным, истинным и крепким талантом…»

Параллельно со «Славянскими рапсодиями» писались мелкие сочинения: три новых песни для Йозефа Льва, который, несомненно, должен был участвовать в предстоящем концерте; два фурианта для фортепиано; ряд небольших пьес для двух скрипок, виолончели и фисгармонии под общим названием

«Мелочи», или, лучше сказать, «Безделушки».

Приподнятое настроение, связанное с предстоящим концертом, дополнилось еще одним радостным событием: жена подарила Дворжаку дочь Отилию. Теперь он снова был отцом, и сознание этого наполнило сердце его радостью. О куске хлеба думать уже не приходилось — стипендия и гонорар за частные уроки вполне удовлетворяли запросы не избалованного судьбой композитора и его преданной жены. Они даже сменили квартиру на более удобную и просторную, переехав на Житную улицу в дом «у Пешинских». В довершение радости Зимрок прислал письмо, в котором просил Дворжака написать для него несколько «Славянских танцев» по типу «Венгерских танцев» Брамса. Книжный рынок неуклонно сигнализировал о возраставшем интересе к славянской музыке и литературе. Зимрок не хотел упустить случая заработать.

Иоганнес Брамс

В душе Дворжака все пело и ликовало. В таком состоянии сочинить танцы, да еще на славянской интонационной основе, ему ничего не стоило. Давно ведь известно, что в песнях чехи изливают грусть и меланхолию, а радость, веселье они всегда выражают в танце. Отсюда упругий ритм, быстрое движение танцевальных мелодий, искрящийся задор, жизнерадостность.

Послушайте «Славянские танцы» Дворжака, и вы согласитесь, что со времен Гайдна и Моцарта едва ли были написаны более

светлые, радостные, захватывающие безудержным весельем сочинения. Мелодии их кажутся умелой, красочной обработкой народных танцев. Но не заблуждайтесь. Как в случае с «Моравскими дуэтами», когда Дворжак отказался дописывать вторые голоса к народным мелодиям, а целиком сочинил все сам, «Славянские танцы» — полностью продукт творческого гения Дворжака. Разнообразие мелодий, гармония, ритмика, не говоря уже о необычайно красочной инструментовке с обильным применением ударных, почти отсутствующих в партитурах его симфоний, — здесь все принадлежит Дворжаку. А кажущаяся простота объясняется удивительным постижением характерных особенностей славянских танцев вообще и каждого из них в отдельности.

Сметана в «Чешских танцах» для большей достоверности вводил фольклорные цитаты. Дворжак этого не делал. Беря за основу ритмические особенности какого-нибудь одного или нескольких танцев, он создавал яркие сцены жизни славянских народов — сцены народного веселья, проявляющиеся в танце. Так в первой и восьмой пьесах мы легко узнаем задорный фуриант, метроритмическое построение которого основано на сопоставлении двудольного и трехдольного размеров. В четвертом и шестом танцах звучит близкая к вальсу соуседска, куда вплетаются ритмы, напоминающие польскую мазурку. В пятом «Славянском танце» органически сочетаются черты скочны, гопака и краковяка, подчеркивая близость и родство славянских культур. А вторая пьеса вообще не сразу зовет к танцу, а начинается, наподобие думки, лирическим запевом и лишь потом переходит в оживленный плясовой эпизод.

Писал Дворжак «Славянские танцы» согласно заказу Зимрока для фортепиано в четыре руки, как пьесы для домашнего музицирования, и потому строго учитывал легкость и удобство исполнения.

Ах, как скучно ему было этим заниматься, неинтересно! Глядя на клавирные строчки, он слышал оркестровое звучание во всем многообразии его тембров и красок и сердился, что должен ограничивать себя рамками одного инструмента. Сочинив несколько первых танцев, он все же не выдержал и принялся их тут же оркестровать. Вскоре все восемь номеров (ор. 46) были готовы в клавире, немедленно изданном у Зимрока, и в партитуре. Следующие восемь номеров «Славянских танцев» (ор. 72), в которых использованы черты удалого словацкого одземка, польского национального танца-шествия полонеза, южнославянского хороводного танца коло и других, Дворжак сочинил в 1886 году.

«Однажды я мрачно сидел, зарывшись в груду музыкальных новинок, — писал немецкий музыкальный критик Луис Элерт, — глаза и душа мои боролись с апатией, которой мы так легко поддаемся под действием пустой, холодной, короче говоря, ничего не стоящей музыки, как вдруг два произведения незнакомого мне до сих пор композитора захватили все мое внимание: «Славянские танцы» для фортепиано в четыре руки и «Моравские песни» — тринадцать дуэтов для сопрано и альта, Ант. Дворжака… Наконец, опять у нас появился истинный талант, притом талант совершенно самобытный. Я считаю «Славянские танцы» произведением, которое обойдет весь мир с таким же успехом, как «Венгерские танцы» Брамса… Как это всегда бывает у великих талантов, юмор в музыке Дворжака представлен в большой мере. Дворжак пишет такие веселые басовые партии, что у настоящего музыканта сердце радуется. Дуэты… также дышат чарующей свежестью. Когда я проиграл их, мне почудилось, будто я вижу красивых девушек, бросающих друг в друга душистыми цветами, на которых еще сверкают капельки росы».

Заметка эта, помещенная в берлинской газете «Национальцейтунг», вызвала настоящее наступление на нотные магазины. По словам самого Элерта, без преувеличения и натяжки, за один день она создала имя Дворжаку. То было начало мировой славы. В Прагу посыпались письма. Различные немецкие фирмы, в частности — конкурировавшая с Зймроком берлинская фирма Боте и Бок, просили композитора прислать что-нибудь для издания. Зимрок понял, что должен сражаться за Дворжака. Он поспешил выпустить партитуру «Славянских танцев» и выплатил композитору за нее 300 марок.

Счастливый, торжествующий в тот день пришел Дворжак на обычную послеобеденную встречу с друзьями в кафе. Он принес пакет с деньгами и всем радостно показывал этот свой первый значительный гонорар. За «Моравские дуэты» и «Славянские танцы» для фортепиано Зимрок ему раньше ничего не уплатил. Дворжака поздравляли. Сметана, гостивший у Йозефа Срб-Дебрнова, выразил искреннее удовлетворение тем, что произведения чешских композиторов стали получать признание за рубежом, но только с грустью добавил:

— Молодые господа сочинители должны были бы хотя бы показывать старому Сметане свои напечатанные работы, если он уже не может их услышать.

Дебрнову пришлось доставать партитуру. Глухой композитор просмотрел ее и сказал:

— Здесь Дворжак работает над темами совсем по-бетховенски.

17 ноября 1878 года пражская газета «Гудебни листы» поместила перевод статьи Элерта, а в конце было добавлено сообщение, что этот самый Дворжак, «украшение нашего музыкального искусства, выступает сегодня перед пражской общественностью на Жофине, где покажет новейшие плоды своего богатого дарования… Кто в груди своей таит хоть искру уважения к отечественному искусству, разумеется, придет, чтобы душевно порадоваться, слушая чешские сочинения, которые создал нам этот необычайный талант».

Интригующее, нестандартное объявление привело вечером толпы пражан на Жофинов остров. Огромный зал заполнился до отказа, и все с нетерпением ожидали пока рассядется оркестр. Появление Дворжака за дирижерским пультом во фраке для многих было неожиданностью. Его знали как альтиста оперного оркестра, слушали с его участием камерные произведения. Он был одним из тех, кто в доме у Йозефа Срб-Дебрнова попробовал сыграть квартет Сметаны «Из моей жизни», «забракованный» пражским Обществом камерной музыки, и тем самым помог рассеять оскорбительное для композитора представление об этом квартете как о вещи неисполнимой. Многократно видели Дворжака в храме у органа. Но дирижером он предстал впервые.

Под его управлением оркестр Временного театра исполнил две первых «Славянских рапсодии» и Серенаду для духовых инструментов. Дирижировал он скромно, не заботясь о том, чтобы выглядеть у пульта эффектно и чтобы палочка в руках описывала изящные линии. Но держался непринужденно, без малейшей нервозности. Движения его тела были естественны, сочетаясь с исполняемой им музыкой, и полны того святого вдохновения, которое помогает слушателям постичь музыку, а оркестрантов воодушевляет на выполнение своего долга.

Дирижируя, Дворжак словно становился выше ростом. Закончив, он повернулся к публике. Лицо его было красно. Борода взъерошена. Две глубокие поперечные морщинки у переносицы разрезали его строгий, гордый лоб, придавая лицу несколько жесткое выражение. Но глаза сверкали одухотворенно. На какие-то секунды он замер, как статуя возвышаясь на подиуме. Потом поклонился, и сковывавшее слушателей оцепенение спало. Зал разразился ликующими аплодисментами. Пражане приветствовали универсальный музыкальный талант — достойную смену глухому Сметане.

На ближайшем заседании «Умелецкой беседы» Дворжак был избран членом, а немного погодя — председателем ее музыкальной секции, заменив и на этом посту Сметану. В качестве арбитра Дворжака начинают привлекать к работе

различных музыкальных конкурсов. Его включают в жюри для определения оперы, которой откроется достраивающийся большой чешский Национальный театр. Дворжак представляет «Умелецкую беседу» при встречах с зарубежными гостями. Популярность его растет не по дням, а по часам. Всевозможные музыкальные объединения, которыми всегда была богата Чехия, студенческие кружки и коллективы не мыслят теперь программы своих концертов без участия Дворжака. Ян Неруда, как староста союза журналистов, готовя традиционный концерт, так называемую «Святоянскую академию», писал Дворжаку: «Что делать! «Святоянскую академию» наше Общество чешских журналистов должно иметь, эта академия должна быть знаменитой, но как она может быть знаменитой, если в ее программе не будет Дворжака!.. Следовательно… мы просим Вас дать нам опять какое-нибудь новое произведение». Издатели настойчиво взывали к Дворжаку, предлагали повышенные гонорары. Зимрок просил о личной встрече.

Дворжак поехал в Берлин, прихватив с собой все, что было написано за последний год. Зимроку предоставлялось право выбирать первому. Он взял Серенаду для духовых, три «Славянских рапсодии», «Безделушки» и выплатил сумму, какой Дворжак никогда раньше и в руках не держал, — тысяча семьсот марок. Оба Фурианта, Вариации на собственную тему и прочее досталось фирме Боте и Бок.

Появившись на прилавках нотных магазинов, все эти сочинения были раскуплены в два месяца. Вокруг Дворжака началась настоящая издательская лихорадка. Почта то и дело доставляла композитору послания, в которых какая-нибудь новая издательская фирма свидетельствовала «господину Антону Двораку» свое почтение и выражала готовность печатать его сочинения. Помимо Зимрока и берлинцев Боте и Бок свои услуги Дворжаку предлагали Шлезингер, Кистнер, Гофмейстер, Форберг и другие. Создавалась ситуация, наиболее выгодная для того, чтобы попробовать кое-что напечатать из ранних произведений, и Дворжак решил ею воспользоваться. Он вторично отправился в Берлин с грузом своих нот и привез еще более значительные суммы денег. Теперь Дворжак не принимает уже как милостыню все, что ни пожалуют ему издатели. Он торгуется, диктует свои условия, а в случае чего грозится отдать рукопись конкурирующей фирме. Но делает это не ссорясь с издателями, а лишь стараясь добиться своего: что значат для солидной фирмы несколько тысяч марок, а он ведь бедный музыкант, обремененный семьей.

К чести Дворжака следует сказать, что свои творческие

интересы он никогда не приносил в жертву «золотому тельцу». Издателям выгоднее печатать мелкие вещи для фортепиано, чем крупные оркестровые сочинения. Их вполне устраивают «Славянские танцы», песни, дуэты, наконец камерные сочинения, широко используемые в домашнем музицировании. А симфонии, рапсодии, увертюры к операм они предпочитают издавать в клавирном переложении. Поэтому они требуют от Дворжака двухручных и четырехручных переложений.

Казалось бы, чего проще. Сочинено много. Сиди, делай переложения и получай денежки. Но Дворжака это не устраивало. Чтобы сохранить время и творческий запал для новых произведений, он поручает делать эти переложения своему юному приятелю, студенту философского факультета Йозефу Зубатому. Не торопится он и с написанием второго цикла «Славянских танцев», которых настойчиво требует Зимрок. Он убеждает «милого господина Зимрока» повременить с этими танцами: «Сейчас я чувствую потребность написать что-нибудь серьезное — трио или скрипичную сонату; это сохранило бы мне теперь хорошее настроение».

Издатели вынуждены были соглашаться. Дворжак для них — золотая жила. Его имя все чаще появлялось в газетах Берлина, Вены, Лейпцига. Прославленный Иоахим пользуется приездом Дворжака в Берлин, чтобы устроить в его честь музыкальный вечер и в присутствии автора сыграть его квартет и секстет. Элерт хлопочет об исполнении «Славянской рапсодии» в Висбадене. Ее играют в Берлине, Мюнхене, Карлсруэ, Будапеште, Вене. Дирижер Венской филармонии Ганс Рихтер вызывает телеграммой Дворжака. Во время исполнения Дворжак сидит вместе с Брамсом в оркестре у органа. Потом Рихтер вытаскивает его оттуда, чтобы представить публике. Симпатии публики и музыкантов на стороне Дворжака. Из шестидесяти новинок сезона третья «Славянская рапсодия» Дворжака им нравится больше всего. Рихтер устраивает в его честь банкет. Ганслик хочет писать о Дворжаке, просит композитора дать ему некоторые биографические данные и портрет для воспроизведения. Управляющий Придворной оперой интересуется, когда в Праге будет исполняться «Ванда». Он намерен приехать послушать оперу, чтобы потом поставить ее в Венском театре. По этому поводу Дворжак писал своему другу Алоису Гёблу, управляющему княжеским имением в Сихрове: «Брамс горячо рекомендовал меня ему. Недоставало еще, чтобы в Вене поставили мою оперу! А?»

Кривая успеха Дворжака шла стремительно вверх. И чем выше она поднималась, тем больше издателей искало контакта с композитором. Как стая волков теснились они вокруг Дворжака, и

каждый старался урвать самый лакомый кусок. Чтобы не упустить право первенства, прозорливый Фриц Зимрок стал подумывать над тем, как бы ему купить оптом все, что выйдет из-под пера Дворжака.

Ни дня без мелодии

Возраставшая популярность Дворжака, частые поездки за рубеж, постоянные встречи с новыми людьми требовали большого нервного и физического напряжения. Темп работы тоже убыстрился. Дворжак начал уставать и почувствовал, что какие-то часы, во что бы то ни стало, он должен проводить на воздухе. Постепенно ежедневные прогулки вошли в привычку. Встав пораньше, пока занимавшийся день не прогнал еще утренней свежести, пока цветы и листва серебрились росой, он шел в близлежащий парк у площади Карла и до завтрака слушал там пение птиц. Если же накануне удавалось дописать нужную страницу и никакие срочные дела не были намечены на первую половину дня, Дворжак позволял себе больше потратить времени на прогулку и отправлялся тогда бродить по окраинам города или же шел в сторону железной дороги к вокзалу, чтобы посмотреть на прибывавшие и отходившие поезда, перебросится парой слов с машинистами.

Интерес к паровым машинам, зародившийся в раннем детстве, со временем превратился в настоящее увлечение Дворжака. Он знал номера всех паровозов, приходивших на главный вокзал Праги, знал имена машинистов, был с ними знаком лично. Йозеф Сук, будущий зять композитора, рассказывал, как однажды, когда он еще учился у Дворжака в консерватории, тот послал его на вокзал посмотреть, какой номер паровоза у отходившего в Вену скорого поезда. Вернувшись, Сук выпалил номер, который твердил всю дорогу, чтобы не забыть, и вдруг Дворжак не на шутку рассердился: оказывается, Сук сообщил номер тендера, а не паровоза.

— И вот за такого человека ты собираешься выходить замуж! — с возмущением говорил потом Дворжак Отилии, искренне удивляясь, как интеллигентный юноша мог спутать тендер с паровозом.

Кроме ежедневных прогулок, полюбились Дворжаку и более длительные выезды за город на лоно природы. Охотнее всего он брал себе в компаньоны Леоша Яначка. Время их очень сблизило и подружило. Яначек, приезжая в Прагу, останавливался у Дворжака, а у себя в Моравии усиленно пропагандировал его творчество. Вместе они объездили много мест, расположенных вверх по Влтаве. Были в Орлике, Гусинце, Прахатицах, Ржипе, у Карлова Тына. Иногда, если Дворжак был очень утомлен, они уславливались не говорить о музыке. Но соблюсти такой уговор не всегда удавалось. То сам Дворжак не выдерживал — уж очень

осаждали его музыкальные мысли, то кто-то обратит внимание на невысокого, скорее полного, но подвижного приезжего, который даже у стойки трактира ни минуты не может постоять спокойно, взглянет в его не слишком красивое, выразительное лицо и вдруг просияет от радости, узнав Дворжака. Через минуту уже весь городишко оповещен, какой гость забрел на его улицы, и кончилась свобода передвижения, свобода выбора тем для беседы. Дворжак, а с ним и Яначек, оказывались в плену у местных музыкантов. Начинались расспросы о творческих планах, о музыкальных новинках в столице, а потом уговоры: окажите честь, посетите выступление нашего музыкального общества, послушайте наш камерный ансамбль, продирижируйте нашим хором.

Не обходилось и без просьб написать что-нибудь для того или иного коллектива. Дворжак быстро забывал о своем намерении отдохнуть от музыки и сочинительства. Глоток чистого воздуха, маленькая разминка — и он снова готов засесть за работу. «Глаголу Пражскому» он пишет «Псалом 149» для смешанного хора с оркестром, студенческому обществу — полонезы. Сочинив ряд вальсов для фортепиано в две руки, Дворжак тут же их инструментует для малого оркестра, а часть переделывает для струнного квартета. «Чешская сюита» для малого оркестра, Серенада для струнных, мазурка для скрипки с сопровождением фортепиано или малого оркестра, различные циклы фортепианных пьес — «Силуэты», «Эклоги» и другие существенно обогащают репертуар небольших музыкальных коллективов. Ни дня не проходит без новых нотных страниц. Дворжак пишет и пишет… Поставив точку в конце одной пьесы, он сразу же начинает другую. Он сочиняет даже в пути, и с присущей ему педантичностью отмечает это на рукописи: «По дороге из… в…». Сочинений так много, что начинает ощущаться нехватка названий. Задумав очередной цикл фортепианных пьес, Дворжак ворчит, что Шуман исчерпал все характерные, оригинальные названия.

— Разве дело в названии, — говорят ему. — Все зависит только от музыки.

— Э! Что толковать о музыке! — отвечает Дворжак. — Она у меня есть, а названий не хватает! Дайте мне какое-нибудь поэтическое название, чтобы я смог себе представить какую-нибудь картину, какой-нибудь образ, и я вам напишу музыку.

Одна из поездок привела Дворжака в Зложицы. Родителей его уже там не было. Они жили в Кладно. Антонин Лиман покоился на кладбище. Но многие из жителей еще помнили Тоничка, сына мясника, которому Лиман предрекал большое музыкальное

будущее.

На Дворжака нахлынули воспоминания. Ему захотелось чем-нибудь отблагодарить своего дорогого учителя. Но что можно сделать для мертвого? Дворжак объявил в Злоницах свой концерт. Его жена, вызывавшая у слушателей всегда изумление своим необыкновенно глубоким полнозвучным и в то же время нежным контральто, и ее сестра Клотильда исполнили «Моравские дуэты», а сам Дворжак при участии местных музыкантов сыграл свои «Безделушки» и два «Славянских танца». В заключение был исполнен отрывок из Реквиема Верди. Разумеется, все знавшие Дворжака мальчиком или просто наслышанные о нем пришли в тот вечер. Зал был переполнен. Концерт дал большой сбор, и Дворжак всю эту сумму израсходовал на сооружение надгробного памятника Антонину Лиману, так много для него сделавшему.

Дружба с Леошем Яначком, естественно, не раз приводила Дворжака и в Моравию. Кромержиж, славившийся своим музыкальным объединением «Мораван», Оломоуц и, конечно, Брно часто принимали дорогого гостя, устраивали в его честь концерты из его произведений. Брненское филармоническое общество, так называемая «Беседа Брненска», которой руководил Яначек, ежегодно исполняла какие-то новинки Дворжака. Яначка даже упрекали в том, будто он насаждает культ Дворжака в ущерб Сметане, и он оправдывался, объясняя это тем, что у Сметаны меньше, чем у Дворжака, сочинений для концертного исполнения.

В Моравии очень дорожили дружбой с Дворжаком, ценили внимание композитора к их народной музыке. «Моравские дуэты» не уходили из программ. Дворжак, в свою очередь, очень благодарен был Яначку за постоянную и широкую пропаганду его произведений — на концерты моравских музыкальных обществ обычно съезжались люди со всего края. Кроме того, Дворжак отмечал исключительно высокий художественный уровень моравских музыкальных коллективов. Присутствуя позже в Англии и Америке на исполнении своих хоровых произведений, он неизменно вспоминал, как звучало это в Кромержиже и Оломоуце, словно это был своего рода эталон.

Лето теперь Дворжак тоже старался проводить не в Праге. Иногда он жил с семьей в Высокой. То было расположенное у деревни Высокой, недалеко от Праги, имение графа Вацлава Коуница, за которого вышла замуж разборчивая Иозефина Чермакова. Теперь она приходилась Дворжаку свояченицей, и он называл ее просто Пепичка, но должен был соблюдать определенную дистанцию в отношениях, ибо в среде богатой знати, к которой принадлежал ее муж, господствовали еще

традиции, в силу которых на музыканта смотрели как на существо низшее, недостойное сидеть с ними за одним столом.

В поместье графа Коуница за его виллой в лесу находился каменный сарай, в котором обычно стояли кареты. Вот этот сарай и отводился знатными родственниками Дворжаку и его семье на лето. Кареты оттуда выкатывали, ставили под навес. Сарай чистили, мыли, превращая насколько возможно в жилое помещение. Дворжак привозил туда уже не прокатный, а свой собственный, недавно купленный инструмент и обосновывался там на лето. Он не был очень раним, но все же мирился с таким положением нелегко, и потому пользовался каждым случаем, чтобы провести лето где-нибудь в другом месте.

Охотно он ездил, например, в Сихров к Алоису Гёблу, с которым познакомился в Праге еще в те годы, когда работал альтистом театра. Хороший человек, сведущий музыкант и певец, Алоис Гёбл сумел найти путь к сердцу Дворжака и стал ему настоящим другом на всю жизнь. Зимой друзья виделись в Праге, куда Гёбл приезжал с князем Роганом, у которого служил секретарем. А летом Дворжак не ленился съездить в княжеское имение в Сихров у Турнова, чтобы обнять дорогого, высокоценимого Гёбла, поделиться с ним своими радостями и горестями. Дом, где они встречались и где композитор проводил иногда значительную часть лета, так называемая служебная пристройка замка в Сихрове, украшен теперь мемориальной доской. Дворжак регулярно писал Гёблу во время поездок, даже если бывал очень занят, подбирал ему и высылал вырезки из прессы, освещавшей его пребывание за рубежом.

Однажды летом Дворжак поехал в Сихров с семьей, и всеведущие журналисты сообщили, что композитор намерен там работать над большим скрипичным концертом для Иоахима. Это была правда. Прославленный венгерский скрипач Йозеф Иоахим с первого знакомства стал проявлять большой интерес к сочинениям Дворжака. Может быть, здесь сказалось и отношение к Дворжаку Брамса, с которым Иоахим был очень дружен. Все новые камерные произведения Дворжака Иоахим внимательно изучал и не переставал ими восхищаться.

Ему нравилась радостная приподнятость музыки Дворжака, славянская широта мелодий, привлекала новизна формы, почерпнутая из народного творчества, например полюбившаяся Дворжаку думка. Иоахим не скупился на похвалы Дворжаку. Ля-мажорный секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей, в исполнении которого Иоахим принимал участие, он считал гениальным. Конечно, неплохо было получить скрипичный концерт от такого самобытного композитора.

Однажды он это и высказал Дворжаку, а того не нужно было долго уговаривать.

В Сихрове работалось легко. Гёбл окружал Дворжака всяческим вниманием, заботился о нем, не обременял своим присутствием, но умел появиться в нужную минуту, чтобы помочь проиграть какой-то отрывок и рассеять сомнения. Вернувшись в Прагу, Дворжак скоро закончил сочинение, и в декабре Иоахим уже получил для просмотра готовый концерт. А затем и сам Дворжак приехал в Берлин, чтобы услышать и обсудить возможные замечания. К огорчению Дворжака, замечания были настолько серьезными, что весь концерт пришлось радикально переделывать. На это ушло несколько месяцев. И снова рукопись была отправлена Иоахиму. Но теперь Иоахим не спешил заняться ею — очевидно, интерес к концерту у него пропал. Прошло два года, прежде чем он нашел время раскрыть рукопись Дворжака и опять остался многим недоволен. Дворжаку он написал, что в сольной партии есть места неудобные для исполнения, видно, что автор хорошо знает скрипку, но давно не брал ее в руки. Инструментовку следовало бы сделать более прозрачной. В очередной приезд Дворжака в Берлин они проигрывали концерт дважды. Потом была устроена репетиция с оркестром, чтобы лучше представить себе, где нужно «осветлить» или «утяжелить» инструментовку, где выделить сольную партию.

На этом участие Иоахима в жизни скрипичною концерта Дворжака закончилось. Хотя сочинение это писалось для него и было ему посвящено, Иоахим так никогда его и не сыграл. Следует отметить, что в эти годы Иоахим вообще уже редко и неохотно разучивал новые сольные произведения. Он участвовал в созданном им квартете. Ансамбль этот играл квартет Дворжака ми-бемоль мажор (ор. 51), в Германии и Англии впервые исполнил его секстет. Много времени Иоахим отдавал руководству Берлинской консерваторией, а в сольных выступлениях в основном пользовался своим старым репертуаром.

Концерт Дворжака, хотя и получился красивый, богатый мыслями, интересный музыкальными находками, по мнению Иоахима имел мало выигрышную сольную партию. Этим в какой-то мере отличаются у Дворжака все его концерты — фортепианный, написанный ранее, скрипичный и даже его великолепный виолончельный концерт. Все дело в том, что мастер крупных форм, Дворжак свои концерты считал, прежде всего, симфоническими произведениями и потому особое внимание уделял оркестру. Он у Дворжака не просто сопровождение, создающее фон солирующему инструменту, как

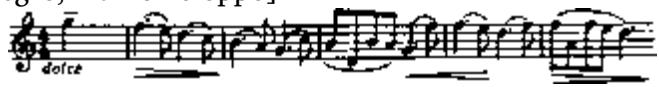
во многих популярных в то время концертах других авторов, где роль оркестра зафиксирована самим названием: «концерт для… в сопровождении оркестра», а полноценный партнер двух соревнующихся начал. Возможно, отсутствие особых эффектов у сольной партии при основательном нагромождении технических трудностей и отпугивало солистов. Например, фортепианный концерт Дворжака очень долго дожидался своего первого исполнителя. Потом чехи решили переработать его. Известный музыкальный педагог Вилем Курц прошелся карандашиком по нотным строчкам, придал по собственному разумению блеск и эффектность сольной партии. А нужно ли было это делать? Мы часто склонны видеть ошибку там, где нас что-то не устраивает, что-то неясно. Наш современник советский пианист Святослав Рихтер поступил иначе. Он постарался понять автора. На это ушло время. Многие знали, что Рихтер учит концерт Дворжака, но он его не показывал, говорил, что еще не готов для исполнения этой вещи. Зато когда он сыграл концерт, это было настоящим событием в музыкальном мире. Чехи утверждали, что такого Дворжака они еще никогда не слышали. Дворжак не был романтиком, не увлекался, подобно Сметане, утонченностью Шопена. И в чувствах, и в музыке он был проще, более земной. Поэтому, вероятно, и нужен был огромный талант Рихтера, чтобы засверкали все красоты произведения Дворжака.

Но вернемся к скрипичному концерту. Первым интерпретатором этого произведения Дворжака, которым пренебрег Иоахим, был молодой чешский скрипач Франтишек Ондржичек. Ученик Бенневица, он два года совершенствовался в Париже у Ламбера Массара и вернулся домой в ореоле славы. Технических трудностей для Ондржичка не существовало. Уже в двадцать четыре года о нем ходили легенды. Дворжака Ондржичек знал давно по рассказам отца, которому тот, будучи студентом Органной школы, давал уроки игры на скрипке. Способствовать популярности отечественного композитора, которому воздавали должное уже во многих европейских странах, представлялось молодому скрипачу весьма заманчивым.

Под руководством Дворжака он начал учить концерт, часто навещая композитора дома на Житной, и вскоре исполнил его в Праге в зале Рудольфинума. Дирижировал Ангер. Лучшее исполнение трудно себе представить. Интерпретация Ондржичка стала впоследствии образцом для многих скрипачей. Да это и не удивительно. Ондржичку, как и Дворжаку, были близки и дороги характерные черты отечественной народной музыки, а концерт весь пронизан этими чертами. Особенно ясно они проступают в третьей побочной партии, построенной на типичных

темпераментных интонациях чешской народной музыки:

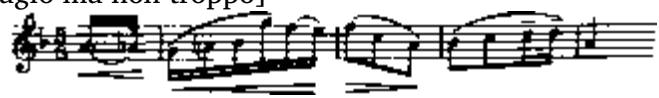
1 [Allegro, ma non troppo]



Понятен был Ондржичку и дворжаковский лиризм, словно напоенный ароматом чешских лугов и лесов. Вслушайтесь в эти отрывки:

2 Adagio ma non troppo

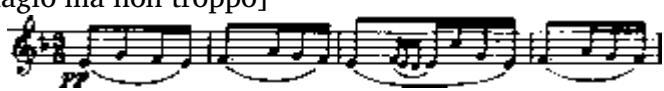
3 [Adagio ma non troppo]



4 Poco piu mosso

5 [Adagio ma non troppo]

6 [Adagio ma non troppo]



А как мог остаться молодой чех спокойным к танцевальным мелодиям, завершающим концерт, когда от синкопированного ритма фурианта, заносчивого, упрямого, горделивого даже ноги старцев начинали приплясывать:

7 [Allegro giocoso ma non troppo]

Играл Ондржичек пламенно, страстно. Как хрустальная россыпь сыпались каскады пассажей. Все было продумано, идеально отработано, без стремления к внешнему эффекту и, несмотря на технические трудности, воспринималось легко и просто, как задушевное эмоциональное повествование о красоте и счастье. Не менее удачно прошло исполнение концерта и в Вене под управлением Ганса Рихтера.

А затем началось непонятное. Скрипачи ополчились на Ондржичка с целью помешать ему дальше исполнять концерт.

Пабло Сарасате высказался о произведении очень двусмысленно. «Это меня ужасно разозлило, — писал Ондржичек Дворжаку, — так что я сказал ему, что он его просто не знает». И дальше добавлял: «Сарасате играл Бетховена по-испански: бегом, — как же он может понять Ваш концерт?» Еще хуже Сарасате говорил о сочинении Дворжака в беседе с Вацлавом Коптой, скрипачом-виртуозом, преподававшим в консерваториях Мюнхена и Филадельфии. Он утверждал что это сплошное пиликанье, а форма устарела, и что Иоахим его наверняка не будет играть. Ондржичек до того рассердился, что после этого не навестил Сарасате и отказался дать ему свою фотографию, которую тот просил. Он писал Дворжаку из Вены: «Я хотел играть Ваш концерт в Гамбурге… но они сняли его, почему — я не знаю, но узнаю. Наперекор этому, во Франкфурте и в Бремене я объявил Ваш концерт. Я буду его играть также здесь вторично на своем большом концерте… и я был бы рад, если бы смог исполнить Ваш концерт и в Лондоне весной».

После скрипичного концерта Дворжак некоторое время занимался сочинением мелких вещей. Появился вокальный цикл «Цыганские мелодии», ряд фортепианных пьес, соната для скрипки и фортепиано. Потом его опять потянуло к большим формам. Укрывшись на полтора месяца в отведенном ему каретном сарае на Высокой, Дворжак написал шестую по счету, ре-мажорную симфонию (ор.60), изданную потом как первая симфония. Дворжак посвятил ее Гансу Рихтеру, который всегда к нему хорошо относился и, несмотря на известную оппозицию, дирижировал в Вене и скрипичным концертом.

Симфония ре мажор — типичное для Дворжака произведение, где сочетаются преломленные сквозь призму его таланта, самобытные черты отечественной музыки и классические традиции. Уже с первых страниц ощущается национальная основа музыки. Рисуются спокойные чешские пейзажи, повествуется о мужестве людей, живущих на этой земле. Вторая часть, пронизанная песенными интонациями чешской музыки, может быть названа лирическим ноктюрном, с которым резко контрастирует третья часть скерцо — фуриант с его полюбившейся Дворжаку ритмической остротой и напористостью. А завершается все обширным ликующим финалом.

Симфонию эту, прозвучавшую первый раз под управлением Адольфа Чеха, играют часто и во многих странах. Слушателей и исполнителей привлекает светлый, радостный характер этого произведения.

В ту пору, когда Дворжак впервые познакомил общественность со своей новой симфонией — это было начало

1881 года, — Прага жила в преддверии большого праздника — открытия чешского Национального театра. Известно было, что откроется он оперой «Либуше» Сметаны. Примерная программа была выработана и на последующие дни. Но имя Дворжака там не фигурировало. Ему ничего было показать. Кроме «Хитрого крестьянина», ни одна его опера не держалась на сцене, сколько он их ни переделывал. А как заманчиво было для композитора выступить с новым музыкально-сценическим произведением в роскошном театре с просторной сценой, оборудованной современнейшей техникой.

У Дворжака давно находилось либретто Зейера «Шарка», но что-то душа к нему не лежала. Впоследствии он охотно отдал его Леошу Яначку. Хотелось найти что-нибудь иное. И вдруг, словно угадывая желание композитора, директор чешской оперы Майр принес ему либретто под названием «Димитрий». Написано оно было дочерью председателя Театрального Общества Марией Червинковой-Ригровой на основе известной чешской повести и отрывка Шиллера, посвященного Самозванцу, и должно было представлять собой сюжетное продолжение пушкинского «Бориса Годунова». Возможно, либреттистка пользовалась и еще какими-нибудь источниками. Литература о Самозванце на Западе очень обильна. Одни авторы дают романтическую трактовку этого образа, другие преподносят совершенно фантастические версии, далекие от исторической правды. Либретто Чевринковой-Ригровой русский человек тоже не может читать без улыбки. Вот оно в нескольких словах:

Самозванец под Москвой. Инокиня Марфа (мать убитого в Угличе царевича Димитрия) признаёт в нем сына. Военачальник Годунова Басманов с боярами переходит на его сторону. Шуйский берет под свою защиту дочь Годунова Ксению. Лжедимитрий торжественно вступает в Кремль.

Во втором акте Самозванец спасает Ксению, пришедшую поклониться могиле отца, от пьяных польских солдат и неожиданно влюбляется в нее. Ксении тоже нравится молодой красавец, которого она прежде никогда не видела.

Оставаясь укрытым за надгробным памятником, Самозванец слышит беседу заговорщиков, задумавших на него покушение. Главой заговора оказывается Шуйский. Выйдя из укрытия, Лжедимитрий велит схватить заговорщиков.

В третьем акте бояре просят помиловать Шуйского. К их просьбе присоединяет свои мольбы Ксения, которая вдруг узнаёт в Димитрии своего спасителя и падает в обморок. Марина устраивает сцену ревности.

В четвертом акте Димитрий решает развестись с Мариной и

просит Ксению стать его женой. А дальше в первой редакции оперы наемники Марины убивали Ксению, а во второй — Ксения просто уходила в монастырь. Вновь появлялась инокиня Марфа, чтобы засвидетельствовать царское происхождение Самозванца, но он сам вдруг отрекается от престола, заявляя, что не может править людьми, для которых важнее всего происхождение царя, а не его личность. Эта нелепая сцена кончается выстрелом Шуйского, убивающего уже отрекшегося (!) Самозваца, которого в заключительном хоре… оплакивает русский народ (?!).

Дворжаку понравилось либретто. Исторической правдой он, видимо, не очень интересовался, а привлекли его те эпизоды, которые хорошо можно было «развернуть» на большой сцене. Но, приступая к работе, Дворжак достаточно серьезно изучил особенности древнерусской культовой музыки, поэтому, очевидно, ему так удались хоровые эпизоды оперы. Удивительно женственным, полным очарования чистоты и юности получился образ Ксении. Интересна тема Марины и ее польского окружения: она построена в характере мазурки по образцу глинкинской темы из «польского» акта «Ивана Сусанина», который с успехом прошел в Праге. Зато музыкальная характеристика Самозванца уступает по глубине образу Ксении. Дворжак пытался из Лжедимитрия сделать трагического героя. Тема Димитрия и Ксении так же, как и тема судьбы, пронизывает всю оперу. Но несмотря на наличие в музыке этих стержневых мотивов, подчеркивающих замысел автора, из центрального персонажа так и не удалось сделать трагического героя. Он получился весьма традиционным драматическим тенором «большой оперы», а его отношения с дочерью царя Бориса, к сожалению, превратились в сюжетный центр оперы, что поставило на первое место такие события, как разоблачение Димитрия Мариной Мнишек, убийство Ксении наемниками Марины, отречение Самозванца, убийство его Шуйским и т. д. Любовно-драматические коллизии оттеснили социально значительные события эпохи. Короче говоря, являясь сюжетно продолжением «Бориса Годунова», «Димитрий» Дворжака не стал в ряд с гениальной оперой Мусоргского. Наоборот. Сравнение с оперой Мусоргского крайне невыгодно для Дворжака, хотя в «Димитрии» есть много страниц прекрасной музыки. В первую очередь это относится к народным сценам первого и четвертого актов.

Недостатки либретто Дворжак ощутил еще в самом начале работы и просил Червинкову кое-что изменить. Она досадовала, ей было это неприятно, и она пыталась свести переделки к минимуму. Достоверности фона она придавала большее значение, чем исторической правде событий. Когда готовилась

премьера «Димитрия» на сцене Нового чешского театра (Национальный театр после пожара, уничтожившего всю едва достроенную его внутреннюю часть, еще зиял пустыми глазницами окон), она выписывала для этой постановки из Москвы виды Красной площади с храмом Василия Блаженного, виды Кремля, Грановитой палаты, царского трона, изображения жилья бояр с «красным крыльцом», фрагментов старой русской архитектуры и костюмов. Но несмотря на это, исторический фон постановки тоже получился малодостоверным. Вацлав Зелены в «Далиборе» по этому поводу писал: «Когда израсходовали действительно огромные суммы на костюмы и декорации, оказалось, что эти дорогие облачения исторически целиком неверны и смешны для знатоков России…»

Спектакль получился помпезным. Публика смотрела с интересом. Присутствовавшим на премьере Зимроку и Боку он тоже, казалось, понравился. Газеты сообщали, что издатели один за другим якобы предлагают Дворжаку баснословные суммы за оперу. Но это было не совсем так.

Ни одна из фирм не взялась печатать «Димитрия». А Дворжак, ясно ощутив многие теневые стороны своей оперы, принялся вскоре ее радикально перерабатывать. И делал это не один раз. Существуют вторая и третья редакции оперы. Дворжак любил это произведение, старался «дотянуть» его и впоследствии прикладывал много усилий, чтобы «Димитрий» был поставлен за границей. Он хлопотал об этом в Вене, Мюнхене, Пеште, Петербурге, Москве, Париже, но все без успеха. В Вене не хотели ставить эту оперу по политическим соображениям. В Мюнхене не понравилось либретто. Так «Димитрий» и не был поставлен за рубежом.

Некоторое утешение Дворжаку принесло неожиданное известие из Дрездена. Там вдруг задумали поставить его комическую оперу «Хитрый крестьянин». «Чего не смог «Димитрий», то, по-видимому, сделает деревенский шельма», — вскричал Дворжак, прочитав письмо. Быстро собравшись, он отправился в Дрезден, чтобы помочь Эрнесту Шуху в работе.

На пражской сцене «Хитрый крестьянин» прочно утвердился сразу же после премьеры 1878 года. С тех пор ни один театральный сезон не обходился без этой оперы. Делая обзор всем созданным к тому времени музыкально-сценическим произведениям Дворжака, Ян Неруда писал: «… нам больше всего по душе «Хитрый крестьянин». Парень — крепыш: искрящиеся глаза, шаг — прыжок, и слово — как песня… Это опера действительно народная, истинно чешская, подобно операм Сметаны».

Однако либретто оперы тоже оставляло желать лучшего. Дворжаку определенно не везло с либреттистами. Йозеф Отакар Веселы, молодой, но крайне самонадеянный и самовлюбленный студент медицинского факультета Пражского университета, считал себя «спасителем» бедной чешской литературы. Говоря всегда с необыкновенным пафосом о своих литературных произведениях, он утверждал, что ничего подобного со времен Шекспира создано не было. Однако, хотя он имел сюжетов якобы на четыреста драматических сочинений, либретто «Хитрого крестьянина» назвать оригинальным, самостоятельным произведением никак нельзя. Он беззастенчиво позаимствовал характеры из «Проданной невесты», сохранив даже многие имена, а драматургические ситуации взял из «Свадьбы Фигаро».

Так же как и в «Проданной невесте», в «Хитром крестьянине» появляются два претендента на руку героини — Бетушки. Один из них — Вашек — богат и глуповат, так же, как его тезка у Сметаны; другой — Еник, тоже тезка сметановского героя — беден, но зато горячо любим Бетушкой. Для того чтобы выйти замуж, Бетушка должна получить разрешение сиятельного вельможи, у жены которого она состоит в услужении. Вельможа этот, подобно графу Альмавиве из «Свадьбы Фигаро», обещает дать согласие на брак, если Бетушка придет к нему на свидание в беседку. Дальше, вплоть до счастливой развязки, сохраняется полная аналогия с оперой Моцарта. Ревнивая супруга вельможи обо всем узнаёт и сама приходит на свидание, переодевшись служанкой, вызывая, в свою очередь, ревность Еника, уверенного в том, что на свидание к господину пошла Бетушка. Вельможа посрамлен, супруга его, подобно Розине, утешается своей добродетелью, а Бетушка и Еник благополучно женятся.

И вот, несмотря на такое либретто, оперу «Хитрый крестьянин» можно причислить к бесспорным музыкальным удачам Дворжака. Берясь за нее, Дворжак, очевидно, задался целью дать, подобно Сметане, картины национально-самобытной жизни чешского народа, а в образе Бетушки — раскрыть художественно обобщенные черты чешской девушки: лирическое обаяние, бескорыстную верность возлюбленному, трудолюбие, настойчивость, жизнерадостность и смекалку, помогающие преодолеть все препятствия. Все музыкальные характеристики почерпнуты из чешской народной песенности и танцевальности. Тема Бетушки, например, очерчена ритмом польки, развивающимся и в вокальной партии. Музыка легкая, грациозная, с преобладанием быстрых темпов, что с самого начала еще в увертюре создает впечатление жизнерадостной приподнятости. Национальный колорит всюду ярко выражен.

Вокальная декламация естественна. Все это сделало «Хитрого крестьянина», наряду с «Проданной невестой» одним из любимейших спектаклей чехов и привлекло к этому сочинению внимание и за рубежом.

«Жаль, жаль, что Вас не было в Дрездене… — писал Дворжак Зимроку после первого исполнения там его оперы. — Шух поставил оперу сказочно. Все шло как по маслу, и нюансы в оркестре и хорах были прекрасны… Уже увертюра была встречена бурными аплодисментами, как почти все остальные номера… После каждого акта меня вызывали».

Из Дрездена «Хитрый крестьянин» перекочевал в Гамбург, а затем в Вену, Дворжак был очень горд, особенно когда узнал, что в Вене премьеру назначили на день рождения императрицы Елизаветы. Он не подозревал, что его веселая, коротенькая опера может послужить причиной скандала. А именно так и случилось. Угодливые люди обратили внимание на то, что в опере чешские крестьяне одурачивают австрийского вельможу. Помилуйте, как это можно? — раздались возмущенные голоса. Так недалеко и до бунта. Поднялся шум. Полиции пришлось выводить из театра разбушевавшихся субъектов. Политическая ситуация в империи продолжала оставаться достаточно острой. В столице сочли нужным проучить чешского композитора.

После второго спектакля «Хитрый крестьянин» был снят, а Гуго Вольф обрушился на Дворжака со страниц венского «Салонного листка». Инструментовку его он назвал «отвратительной, грубой и пошлой». Попутно он замахнулся и на Брамса, заметив: «Может быть, существуют люди, которые достаточно серьезны, чтобы считать эту оперу комической так же, как существуют люди, которые настолько комичны, что принимают всерьез симфонии Брамса».

Венские доброжелатели и покровители Дворжака стали уговаривать его написать оперу на немецкий текст. Больше всех старался Ганслик. Он позаботился о том, чтобы Дворжаку послали из Вены несколько немецких либретто. Заодно он советовал композитору не очень увлекаться чешской национальной спецификой в музыке. Как дьявол-искуситель, не жалея лестных слов, он говорил, что такому таланту, как Дворжак, нужно освободиться от уз национальных мелодий, сделаться, так сказать, интернациональным композитором, и это поможет выйти на международную арену.

Дворжаку, конечно, хотелось приумножить свою славу. Успех — это пьянящий напиток, и тому, кто вкусил его раз, не просто отказаться от него в дальнейшем. Но Дворжак учуял опасность в речах Ганслика. Рожденный в лоне Чехии, воспитанный чешскими

канторами, Дворжак был чехом до мозга костей, хотя и не любил громких фраз о патриотизме. Сама мысль о возможности отказаться от родных чешских мелодий представлялась ему кощунственной. На какой путь толкают Ганслик и его сторонники? Что будет представлять собой его музыка без национальных черт? Да и вообще возможно ли самобытное искусство без национальной основы?

Не раздумывая долго, он категорически отказался сочинять оперу на немецкий текст. Потом сел и написал письмо Зимроку, в котором убедительно просил всегда печатать на титульном листе его сочинений название по-чешски и его имя и фамилию — в чешской транскрипции, обязательно с птичкой над r (ř). Теперь он решил быть бдительным и везде подчеркивать свое чешское происхождение. Он чех. У него есть родина, и пусть все это знают. А если кому-нибудь его музыка не по вкусу, кажется грубой и пошлой, пусть не слушают. Он никому не навязывает своих сочинений, но писать их будет так, как сам считает нужным.

Увидя в Англии афиши, где он именовался на немецкий лад Антоном, Дворжак немедленно потребовал перепечатать все афиши. Получив там после концерта приглашение от «Клуба немецких артистов» прибыть на вечер, устроенный в его честь, Дворжак отклонил приглашение, мотивируя тем, что не является немецким артистом.

Зимрок пытался увещевать Дворжака, говорил, что с немецким названием тетрадки печатных нот быстрее расходятся. В ответ Дворжак повторил свое требование и написал: «…нации, имеющие и представляющие искусство, никогда не исчезнут, даже если численно они будут еще меньшими… у художника тоже есть родина, в которую он должен твердо верить и которую должен всем сердцем любить…»

Англия и англичане

Знакомство англичан с творчеством Дворжака началось со «Славянских танцев». Они прозвучали в Лондоне в 1879 году, вскоре после выхода из печати у Зимрока первой тетради этих пьес, но не произвели большого впечатления. Их зажигательные мелодии и бесшабашная славянская удаль не тронули холодных сердцем чопорных жителей Альбиона. Спокойно были приняты в следующем году секстет, исполненный берлинскими музыкантами во главе с Иоахимом, и третья «Славянская рапсодия», сыгранная под управлением гастролировавшего Ганса Рихтера. Зато совершенно исключительный успех выпал на долю «Stabat mater».

Удивляться здесь нечему, если вспомнить, как складывалась музыкальная жизнь Англии. Гордясь своими достижениями в области литературы, англичане уже после смерти Перселла, то есть с конца XVII века, постоянно ощущали нехватку музыкальных талантов. Стараясь возместить эту нехватку, они зазывали к себе на остров видных музыкантов из других стран. С их помощью устраивали в городах музыкальные фестивали и празднества.

Попади в Англию в свое время композитор типа Шуберта, с его бесконечным запасом песенных мелодий, задержись он там продолжительное время, может быть песня, романс полюбились бы англичанам больше всего. Но случилось так, что самое большое влияние на музыкальные вкусы англичан оказал Гендель. Он провел в Англии значительную часть своей жизни, сочинял для англичан, устраивал концерты, выступал как дирижер. Благодаря ему англичане больше всего полюбили симфонические произведения и оратории. И любовь эта прочно вошла в их жизнь. На берега Темзы прибывали потом прославленные пианисты и скрипачи, звучала камерная музыка. Англичане внимательно слушали, радовались, когда на афишах их концертных залов появлялись имена Шопена, Листа, но оставались верны своей любви. В середине XIX вока оратория Генделя «Мессия» исполнялась также успешно, как и при жизни автора. Часто звучала оратория Мендельсона «Илья», написанная композитором специально для Лондона, и другие. Три больших музыкальных объединения, соперничая друг с другом, устраивали в сезон до тридцати ораториальных концертов.

«Stabat mater» Дворжака сразу обратила на себя внимание искушенных англичан. Им захотелось увидеть автора этого произведения, по установившейся традиции оказать ему гостеприимство, услышать ораторию под его управлением, а там,

может быть, и договориться о создании произведения специально для одного из британских коллективов. Столичная филармония и хоровое Общество Алберт-холла послали приглашение Дворжаку приехать в Лондон весной 1884 года и продирижировать там каким-нибудь своим сочинением.

Дворжак в первый момент растерялся, но вспомнил Гайдна, ездившего туда уже не в молодом возрасте, подумал, какие добрые плоды это может принести ему и всему чешскому искусству, и решил не отказываться. Он накупил учебников, словарей и засел за изучение английского языка, чтобы иметь возможность хотя бы с музыкантами объясняться без переводчика. Но когда настало время отправляться в путь, Дворжака снова охватил страх и он попросил своего приятеля пианиста Йиндржиха Каана сопровождать его в Англию.

Ехали они поездом, с небольшими остановками в Кёльне и Брюсселе. Затем через Ла Манш. Путь по воде очаровал Дворжака. Море он видел впервые. Оно было спокойно. Небо безоблачно. Теплый ветер обдувал лицо. Все предвещало хороший прием.

В Дувре Дворжака встретил земляк Йозеф Завртал, осевший в Лондоне в качестве военного дирижера. Услышав родную речь, Дворжак повеселел. На вокзале в столице его ждали представители филармонии и видный джентльмен Генри Литлтон, владелец издательской фирмы «Новелло и К°» — новая угроза интересам Зимрока.

Масштабы Лондона ошеломили Дворжака и быстро утомили. «Если бы ты пожил в этом гигантском городе, — писал он Бендлю, — с его движением и его жизнью, ты бы тоже выдохся!.. Подумай только: Каан живет у Завртала, это 9 английских миль, следовательно, это такое расстояние, как от Праги до Кралуп или… до Добржиховиц и далее куда-нибудь до самого Чешского Брода. Вообрази себе это огромное пространство, состоящее из сплошных домов, улиц, покрытых мостовыми, — и ты получишь небольшое представление о Лондоне».

А какое множество газет там печаталось! Дворжак старался хоть часть из них просматривать: находя свое имя, он делал вырезки для Гёбла. Некоторые издания помещали его биографию. Однажды с помощью словаря Дворжак взялся разбирать текст такой заметки. Он прочитал: «бедные родители», «мясник», «постоялый двор». На минуту Дворжак задумался, потом светлая улыбка озарила его лицо. Он встал, приосанился, подошел к зеркалу и стал внимательно и с интересом себя разглядывать. Да, он мясник, и его тут не проведешь. Он ведь сразу заметил, что англичане не умеют приготовить настоящий крепкий, ароматный бульон. Дворжак лукаво подмигнул своему отражению в зеркале

и вдруг забарабанил по жилету пальцами, как делал это всегда, когда ему приходила в голову какая-нибудь музыкальная тема.

В тот вечер, отправляясь на прием, устроенный в его честь, он, пожалуй, дольше обычного занимался своим туалетом, хотя нужно сказать, что с тех пор как стали позволять заработки, гардероб его всегда был в отличном состоянии. Он одевался элегантно, по моде. Рубашки блистали свежестью, а шляпа-котелок была словно только что из магазина. Правда, он расставался с нею реже, чем это было принято. Лишь говоря о музыкальных делах, он механически всегда снимал шляпу, клал ее куда попало, а затем через минуту снова нахлобучивал на голову. Но это уже была просто маленькая странность, охотно прощаемая гению. В остальном же его внешний облик не вызывал замечаний даже у самых придирчивых леди.

Что касается музыкантов, им важен был талант Дворжака, а талант был такого масштаба, что сразу же вызвал уважение. Для оценки его не было надобности, беря фальшивые ноты, устраивать экзамен, который шутки ради иногда позволяют себе оркестранты при первом знакомстве с дирижером.

В Лондоне репетиции с хором, солистами, оркестровые репетиции — все прошло великолепно. Но и здесь Дворжака ошеломил размах англичан. Ему еще никогда не приходилось работать с хором в восемьсот сорок человек. Сообщая об этом в Прагу, он писал: «Пожалуйста, не пугайтесь! Сопрано — 250, альтов — 160, теноров — 180 и басов — 250». Добавьте к этому оркестр и колоссальный орган. Конечно, слаженное звучание такого ансамбля в грандиозном помещении Алберт-холла, вмещавшем до двенадцати тысяч человек, могло оставить неизгладимое впечатление, если, к тому же, исполнялось хорошее произведение.

Концерт прошел великолепно. Это было 10 марта 1884 года. «От номера к номеру возрастал всеобщий восторг, — писал Дворжак, — и к концу аплодисменты были такими бесконечными, что я снова и снова должен был благодарить публику. В то же самое время с другой стороны оркестр и хор оглушали меня самыми горячими овациями. Короче, все прошло так, что лучшего желать я просто не могу».

Отзывы английской критики тоже были весьма восторженными. «Таймс» писала, что Дворжак показал себя искушенным дирижером, великолепно сумевшим использовать те исключительные музыкальные силы, которые ему были предоставлены.

Через неделю в Сент-Джеймс-холле состоялся второй концерт, на котором Дворжак так же успешно продирижировал

увертюрой «Гуситская», первой (шестой по счету) ре-мажорной симфонией и второй «Славянской рапсодией».

Газеты еще больше запестрели именем Дворжака. Лондонское филармоническое общество готовилось избрать его своим почетным членом В салонах говорили, что он-де лев нынешнего музыкального сезона, обыгрывая, очевидно, чешский герб. «Кто мог бы подумать, что когда-нибудь в жизни я попаду сюда, так далеко за море, в этот огромный Лондон, и что здесь меня будет ожидать такой триумф, какого удостаивается мало кто из артистов-иностранцев!» — писал Дворжак отцу.

Роскошный дворец Литлтона, как в большой праздник, сверкал огнями, когда почтенный издатель устраивал прием в честь Дворжака. В его залах собрался весь цвет театрального и музыкального мира Англии, собрался, чтобы услышать еще раз что-нибудь из сочинений Дворжака, которыми Литлтон потчевал своих гостей, чтобы посмотреть, как выглядит вблизи бывший чешский мясник, сочиняющий такую удивительно волнующую музыку. А Литлтон, в конце вечера усадив Дворжака рядом с собой на диван, заверил его, что руководимая им фирма охотно напечатает что-нибудь из его сочинений и, кроме того, сделал серьезный заказ. Он предложил Дворжаку написать новую ораторию для предстоящего через два года фестиваля в Лидсе.

В жизни Дворжака наступил новый период. Триумфы в Англии, естественно, усилили интерес к его творчеству в других странах, вплоть до Австралии. Чехи, воспылав гордостью за своего соотечественника, стали чаще играть его музыку. По возвращении из Англии Дворжаку сразу пришлось дирижировать своей ораторией в Пльзни, Кромержиже и Оломоуце. Повысился спрос на печатные издания его произведений, и Дворжак бесцеремонно потребовал у Зимрока повышения гонорара. Получив от него очередное издание, он писал ему: «…деньги и ноты (того и другого очень мало) я получил; надеюсь, что Вы исправитесь».

Теперь у Дворжака появилась возможность превратиться из бедного родственника, живущего в каретном сарае, в богатого землевладельца. Он любил природу Высокой, считал, что нет прекраснее ее лесов, и потому уговорил своего шурина графа Коуница продать ему обширный земельный участок, откуда открывалась красивая панорама на раскинувшуюся в долине деревню Тршебско. Дворжак огородил этот участок и принялся в центре его строить дом, а вокруг разбил большой сад. «Вот уже несколько дней как я нахожусь опять здесь… — писал он Зимроку с Высокой, — и все время восхищаюсь очаровательным пением птиц. О сочинении вообще не думаю, и Вы должны мне поверить,

хотя это звучит невероятно… я наслаждаюсь жизнью, а работать начну только тогда, когда уже отдохну, когда опять обрету новые силы!».

В это время в Праге в больнице душевнобольных скончался Бедржих Сметана. Погребальный звон колоколов отозвался болью в сердцах чехов. Нескончаемый людской поток шел к Тынскому храму, где на возвышении стоял гроб. К подножию его возложил венок и Дворжак. Теперь он оставался первой фигурой чешского музыкального искусства и должен был с честью его представлять.

Дворжак вспомнил о заказе Литлтона, и хотя до фестиваля еще оставалось много времени, стал искать материал для оратории. Он хотел что-нибудь чешское. Непременно чешское! Скажем, из жизни Яна Гуса. Могло бы выйти великолепное произведение. К сожалению, Дворжак не нашел подходящего текста. Тогда он обратился опять к Эрбену. Среди баллад поэта его привлекла одна под названием «Свадебные рубашки». Сюжет ее, заимствованный из чешских народных преданий, перекликается с «Ленорой» Бюргера, также основанной на народной легенде, и «Людмилой» Жуковского. Разница только в том, что героиня Эрбена, шьющая в ожидании жениха свадебные рубашки, не погибает, как у Бюргера и Жуковского. Очутившись на кладбище вместе с призраком своего погибшего жениха, она произносит молитву, и призрак исчезает, не успев причинить ей вреда.

Дворжак готов был начать работу, когда вдруг неожиданно пришло новое приглашение из Англии. На этот раз не Лондон, а Уорчестер хотел видеть у себя чешского композитора, дабы придать большую торжественность празднествам, устраиваемым в честь восьмисотлетия кафедрального собора.

Дворжаку опять было страшновато ехать одному. Помимо затруднений с языком его, очевидно, беспокоили первые признаки агарофобии (боязнь высоты и большого пространства), болезни, развившейся позже, и он попросил Вацлава Новотного сопровождать его.

Не сразу они попали к месту назначения. Литлтон не поленился поехать в Дувр, чтобы встретить Дворжака, и прежде всего повез гостей к себе в Лондон. Вилла в Сиденхэйме, так поразившая Дворжака в первый приезд своей сказочной роскошью обстановки, распахнула перед ними двери. Дворжаку и Новотному были отведены лучшие комнаты, к их услугам — лошади, люди Литлтона. Кроме того, в покоях виллы Дворжака ожидал некий Дэдли Бэк, американский органист и композитор, который, узнав о приезде чешского композитора, очаровавшего англичан, специально задержал свой отъезд, чтобы

познакомиться с ним и пригласить в Америку.

Только через неделю Дворжак и Новотный отбыли в Уорчестер. Праздник был грандиозным, и в центре его программы — «Stabat mater» Дворжака, прозвучавшая под сводами величественного древнего собора, и его же ре-мажорная симфония, исполненная в вечернем концерте в Паблик-холле. Затем пошли банкет за банкетом. Сын мясника из Нелагозевеса скользит по зеркальным паркетам дворцов, выслушивает восторги дам, комплименты. В его приемной толпятся делегации. Городские власти во главе с бургомистром и лично лорд Кэмптон благодарят его за участие в уорчестерском празднике. В книжных магазинах портреты его нарасхват. «Всюду, где я появляюсь, на улицах, в домах или магазинах, куда я прихожу что-нибудь купить, все бросаются ко мне, чтобы получить автограф», — не без гордости сообщал Дворжак жене.

Приподнятое настроение наполняет Дворжака новыми музыкальными мыслями. Мелодии просятся на бумагу. Дворжак, урывая минутки, пишет фортепианные пьесы («Думка», Фуриант и Юмореска), которые вскоре же были напечатаны в виде приложения к английскому журналу. Но, конечно, светский вихрь, закруживший Дворжака в Англии, не давал ему как следует сосредоточиться. Гораздо лучше работалось дома, среди дивной природы Высокой.

Вернувшись домой, Дворжак жаловался Зимроку, что устал, что не чувствует вдохновения, а тем временем сочинял балладу «Свадебные рубашки», получившую потом известность на Западе под названием «Невеста призрака». «Думаю (и Вы увидите, я не ошибаюсь), что это произведение во всех отношениях превосходит все мои произведения, не исключая «Stabat», — писал композитор Гёблу.

Когда эта баллада для солирующих сопрано, тенора (девушка и призрак) и баритона, хора и оркестра была закончена, Дворжак отослал один экземпляр рукописи Литлтону, а второй отдал хоровому обществу в Пльзни, где она вскоре прозвучала в первый раз. Затем балладу исполнили верные поклонники Дворжака — мораване в Оломоуце, спеша опередить англичан.

Дворжак тем временем сочинял новую симфонию, которой рассчитывал продирижировать в Англии и которую решил посвятить Лондонскому филармоническому обществу в благодарность за избрание его почетным членом.

Совсем незадолго перед тем Дворжак познакомился с Третьей симфонией Брамса. Это было в Вене. Дворжак приехал к Брамсу, попросил его показать свое новое сочинение, и тот сыграл его, после чего Дворжак писал Зимроку: «…Это произведение

превосходит обе его первые симфонии если, может быть, не величием и могучей концепцией, то, бесспорно, — красотой!». Кроме великолепных мелодий, Дворжака поразила стройность симфонии и ее тщательная отделка. Действительно, там не было ни одной лишней ноты. Неужели он, Дворжак, не может создать нечто такое же красивое и безупречное по мастерству?

Работая над симфонией, Дворжак все время как бы примерялся к Брамсу, и это принесло пользу. Язык этого произведения получился строгим, лаконичным. Возможности каждого инструмента максимально использованы. Их партии получились у Дворжака, как говорил Яначек, песенно насыщенными. Партитура вышла полнозвучная, красочная. И в то же время состав оркестра очень небольшой: из ударных только литавры, тубы совсем нет, струнный квинтет, по два деревянных духовых, четыре валторны, две трубы и три тромбона, да и те в скерцо молчат.

Что касается интонационной основы, она истинно чешская, хотя симфония писалась с мыслью об Англии и англичанах. Сочинение это не имеет программы, но ключ к пониманию ее образов обнаруживается легко: это тема его «Гуситской» увертюры, которую Дворжак включил в первую часть симфонии и в финал и которая перекликается с пронизывающими всю симфонию «мятежными» интонациями гуситских гимнов, так бережно в свое время собранными и сбереженными канторами. От этого обилия «мятежных», героических интонаций, столь характерных для гимнической песенности эпохи гуситов, произведение звучит страстно и несколько сумрачно. Лирические отступления, создающие образы чешской природы, лишь оттеняют драматическую напряженность различных картин борьбы, исход которой возвещает финал симфонии — развернутая кульминация «гуситской» темы, воспринимаемая как возвышенный гимн родине, почитаемой композитором.

Сочиняя эту седьмую по счету, так называемую «большую» ре-минорную симфонию (в отличие от ре-минорной симфонии, сочиненной в 1874 году), ор. 70, изданную потом у Зимрока под номером вторым, Дворжак, как всегда за работой, чувствовал себя счастливым и радостным. Отмечая свое приподнятое состояние, он заверял Гёбла, что это потому, что лозунг его всегда был и останется: «Бог, Любовь, Родина!».

Как только были расписаны голоса симфонии, Дворжак с грузом нот отправился в Англию, пригласив с собой в эту поездку Вацлава Зубатого, теперь уже доктора философии и профессора Карлова университета, однако по-прежнему старательно делавшего клавирные переложения его новых произведений.

До намеченного в Лондоне концерта оставалось еще много времени, и друзья задержались в Брюсселе, чтобы осмотреть собрание голландской живописи. Потом в Лондоне они много часов проводили в Национальной картинной галерее. Дворжак с интересом погружался в мир мало ему знакомого искусства, но и к живописи он подходил с привычными для него музыкальными критериями. Задержавшись у «Мадонны» Рафаэля он как-то сказал Зубатому:

— Видите, это — Моцарт. Человеческая фигура, складки платья, пейзаж за троном — все красиво и удивительно скомпоновано. А в Брюсселе, та огромная картина Брейгеля, перед которой человек чувствует себя маленьким и ничтожным, — это Бетховен.

Жил Дворжак, конечно, опять у Литлтона. Старый издатель, в типографии которого уже гравировалась баллада «Свадебные рубашки», и его сын Альфред и не мыслили себе иного и просили Дворжака и впредь рассматривать их дом как свой. Они были очень предупредительны. В свободное от репетиций и выступления время, а такого на этот раз у Дворжака было много, так как на протяжении месяца он должен был дать только три концерта, Литлтоны старались развлекать своего гостя. Они устраивали для него экскурсии в старинные дворцы и аббатства, зная его страсть к птицам, возили в зоологический парк; а потом — парадные обеды в ресторанах или приемы на вилле в Сиденхэйм. Дворжак наслаждался роскошью, дружеским вниманием и неизменным успехом, сопровождавшим все его появления на эстраде.

22 апреля 1885 года в Сент-Джеймс-холле впервые прозвучала ре-минорная симфония. «Англичане и на этот раз встретили меня так же сердечно и пышно, как и ранее, — писал Дворжак. — Симфония понравилась чрезвычайно, и я думаю, что во время последующих исполнений будет нравиться все больше и больше». В программе второго выступления Дворжака был фортепианный концерт, а в третьем — «Гимн» («Наследники Белой горы»), срочно напечатанный Литлтоном и принятый англичанами, пожалуй, даже лучше, чем симфония.

Спустя четыре месяца Дворжак снова стоял за дирижерским пультом перед англичанами. Это было в Бирмингеме. Оркестр и хор в пятьсот голосов исполнили его сказочно-романтическую балладу «Невеста призрака» («Свадебные рубашки»). Для фестиваля в Лидсе Дворжак решил написать новое произведение.

Многократные и длительные поездки Дворжака в Англию и вести о том, что он разрешил там напечатать «Гимн», фортепианные пьесы и балладу «Свадебные рубашки», очень

взволновали Зимрока. Он считал композитора как бы своей собственностью. Заставив его несколько лет назад подписать соглашение о праве первого издания, он постоянно выражал неудовольствие тем, что Дворжак сочиняет преимущественно крупные симфонические, вокальные и инструментальные произведения, настойчиво требовал фортепианных пьес, танцев, песен, скупился на гонорар, полагая, что он хозяин положения. Но Дворжак был совсем не тот человек; которого мог провести хитрый коммерсант.

Получив еще в Англии от Зймрока разгневанное письмо, он постарался его умилостивить, пообещав не откладывая приступить к работе над вторым циклом «Славянских танцев». А так как эти танцы станут, бесспорно, золотой жилой для издательства, гонорар за ре-минорную симфонию, которую он все-таки не оставил Литлтону, а привез Зимроку, следует удвоить. То есть вместо трех тысяч марок он требовал шесть. Зимрок сдался, обрадованный обещанием композитора сочинить новые «Славянские танцы». Но ему еще долго пришлось ожидать эти пьесы. Увлеченный сочинением новой оратории (ведь фестиваль приближался), Дворжак откладывал исполнение своего обещания. На упреки Зимрока он сердито замечал, что тот, вероятно, представляет себе процесс сочинения слишком легким, а он без вдохновения писать не может. Когда же через год безутешный Зимрок, узнав о том, что Дворжак продал Литлтону только что законченную свою ораторию «Св. Людмила», опять напомнил композитору об их соглашении, Дворжак проявил забывчивость. «Даю Вам честное слово, — написал он Зимроку, — я не сделал бы этого, если бы мог вспомнить о подобном письменном соглашении, но я, ей-богу, не помню ничего похожего». Он не хотел порывать с Зимроком, но не намерен был и упускать двадцать тысяч, которые ему предложил Литлтон за ораторию.

В октябре 1886 года Дворжак в пятый раз отправился в Англию, на этот раз с женой, чтобы подготовить и исполнить на фестивале свою «Людмилу». Он возлагал большие надежды на ораторию. Ему хотелось, чтобы она имела не меньший успех, чем «Stabat mater».

Сочиненная на слова поэта Эмиля Фриды, известного под псевдонимом Ярослав Врхлицкий, оратория эта представляет собой историко-патриотическое произведение. Конечно, нельзя отрицать наличия в нем религиозных черт, которые, однако, не являются преобладающими. Дворжак был человеком верующим. Сочинял и чисто религиозную музыку. Такова, например, месса ре мажор, написанная вслед за «Людмилой» по заказу основателя

Чешской академии наук и искусств Йозефа Главка, для освящения часовни в его поместье. Но ораторию для Англии Дворжак с самого начала хотел сделать произведением исторически-чешским. Поэтому он и отвергал характерные для этого жанра либретто на библейские сюжеты, которые ему неоднократно присылал Литлтон, и упорно искал что-то подходящее в недрах истории своего народа.

Действие «Св. Людмилы» относится к концу IX века и отражено в чешских патриотических преданиях. Это история крещения чешского народа (873 г.), переход от язычества к христианству.

Княжна Людмила с приближенными возносит молитвы своим богам. Появляется монах Иван, разбивает языческие идолы и призывает княжну и народ принять христианство. Все следуют за отшельником в его обитель, чтобы познать истину. В лесу им встречается князь Борживой. Он очарован красотой Людмилы и просит ее стать его женой. Отшельник согласен благословить их брак при условии, что они примут христианство. В заключение в моравском городе Велеграде совершается обряд крещения новобрачных и чешского народа. Звучит мелодия древнего гимна «Господине, помилуй ны», возвещая конец языческой тьмы и начало света.

Если вспомнить, что принятие христианства Людмилой и Борживоем хронологически совпадает с разгромом немцев в битве восставших Великоморавских племен против Людовика и с заключением потом Фюргеймского мира (874 г.), признавшего независимость Моравии, станет понятной патриотическая направленность сочинения Дворжака. А национальная основа ее подчеркнута введением в музыкальную ткань упоминавшегося уже чешского гимна и других древнеславянских напевов.

Неудивительно, что «Св. Людмила» Дворжака признана первенцем национальной чешской оратории и до сих пор пользуется большой популярностью в Чехии. Ее исполняют не только хоровые коллективы. Наряду с листовской «Св. Елизаветой», «Св. Людмила» Дворжака была показана на сцене Национального театра в театрализованной постановке. Англичане могут гордиться тем, что способствовали созданию такого великолепного произведения.

В Англии ораторию приняли восторженно. Оповещенные о предстоящем 15 октября 1886 года исполнении в Лидсе, меломаны и поклонники таланта Дворжака, а таких с каждым годом становилось все больше и больше, из разных городов за много дней до начала фестиваля съехались туда, чтобы не остаться без билета. Не удерживали их ни расстояния, ни

трудный порой путь.

Оратория Дворжака была и в центре внимания устроителей фестиваля. Для ее исполнения не жалели ничего. «Это были самые лучшие голоса и оркестранты, — писал он. — После окончания (а продолжалось это с половины 12-го до 3 час.) возгласы «Дворжак» раздавались без конца… а весь хор и оркестр махали платками…». Затем, когда растроганный Дворжак сказал несколько слов по-английски, поблагодарив публику за сердечный прием, а музыкантов за отличное исполнение, снова поднялась буря аплодисментов. «Это был опять торжественный день, о котором я буду всегда вспоминать с радостью…»

Не хуже прошли концерты и в Лондоне 29 октября и 6 ноября.

В Прагу Дворжак вернулся триумфатором. «Св. Людмила» окончательно закрепила за ним симпатии англичан. Об этом свидетельствовала даже та незначительная часть отзывов английской прессы, которую перепечатал «Далибор» и другие чешские издания. Дошли до Праги и слова Брамса: «Я был бы рад, если бы мне удалось создать одну из тех тем, какие приходят в голову Дворжака только так, мимоходом…». Соотечественники поздравляли Дворжака. Одни — искренне радуясь за него, другие — скрывая зависть, но все понимали, как важно для маленького, порабощенного народа признание ценности его искусства за рубежом.

А Дворжак даже в ореоле славы продолжал оставаться простым, непосредственным, доступным и, рассказывая коллегам о зарубежных выступлениях, вовсе не стремился придать своей личности какой-то особый блеск.

— Не говорите обо мне как о полубоге, — смеялся он довольный. — Я простой чешский музыкант и всегда им останусь. Учитывая доброе отношение ко мне мораван, старание, с которым они всегда разучивают мои произведения, я думаю, что поступлю хорошо и правильно, если на титульном листе объемистой партитуры «Святой Людмилы», принесшей мне большой успех в Англии, напишу:

> Музыкальному и певческому обществу «Жеротин» в Оломоуце посвящает Ант. Дворжак.

Среди родных людей и напевов

Была зима, Дворжаку хотелось тепла и пения птиц. Несколько раз на день он подходил к клетке своего любимца черного дрозда и заговаривал с ним. Но дрозд молчал, пряча пуговки глаз под сонные веки. Дворжак томился. Остатки нервного возбуждения, сохранявшегося еще долго по приезде из Англии, он употребил на сочинение второй тетради «Славянских танцев» (для фортепиано) и их оркестровку. Зимрок писал, что эти превосходные вещи ужасно ему нравятся. «И не обещайте Англии впредь никаких произведений — я накладываю запрет!!!» — добавлял он, не зная, что Дворжак чувствовал себя таким усталым, что вовсе не хотел сочинять. Это было новое, непривычное для него состояние и, естественно, немного тревожившее. Просьбы англичан о новой оратории, конечно, остались без ответа. Дворжак слонялся по комнатам своей просторной квартиры. Он жил в том же доме, что и раньше, но занимал теперь весь второй этаж. К роялю он не подходил, не касался его клавиш. А так как хозяин, заботившийся об удобствах Дворжака, запретил всем остальным своим жильцам иметь у себя музыкальные инструменты, — только под таким условием сдавались квартиры, — значит, если Дворжак не играл, всюду царила тишина. Дворжак готов был затосковать, но вдруг однажды он услышал звуки скрипки, доносившиеся из комнат тещи, переехавшей после смерти мужа жить к ним. То было нарушением установившейся традиции, но Дворжак очень обрадовался. Схватив свой старый, много послуживший ему альт, он поспешил туда, откуда слышалась музыка. То музицировал студент-химик Иозеф Круиз, которого приютила у себя старуха Чермакова и который потом еще много лет жил у Дворжака. Как в юные годы, Дворжак долго и самозабвенно играл в тот вечер. Возможности Йозефа были весьма ограничены, и Дворжак предложил ему привести на следующий день еще какого-нибудь своего товарища-скрипача, пообещав в ближайшее же время написать для их совместного музицирования трио для двух скрипок и альта.

Работа так захватила Дворжака, словно он готовился к серьезному концерту. Трио (ор. 74) он сочинил в неделю. Но когда начал его разучивать со своими юными компаньонами, увидел, что партию первой скрипки сделал слишком трудной для молодого музыканта. Пришлось отдать сочинение профессиональным музыкантам, которые, готовя очередной концерт «Умелецкой беседы», просили у Дворжака что-нибудь новенькое, а для запланированного домашнего музицирования

Дворжак тут же стал сочинять технически более легкое второе трио, из которого потом сделал четыре «Романтические пьесы» для скрипки и фортепиано (ор. 75).

Так Дворжак забавлялся недели две: сочинял милые пустячки (в эти дни были написаны две маленькие пьески для фортепиано, которые вскоре вышли у пражского издателя Урбанка в серии «Молодой чешский пианист» под названием «Две жемчужинки»), репетировал с юношами, сам много играл. Дети, а их у композитора тогда уже было пятеро[5], видя, что отец не очень занят, не хмурит брови, с утра до вечера вертелись подле него, наполняя кабинет шумом своей возни и смехом.

Потом Дворжак стал искать себе новое занятие, он вывернул содержимое шкафов, где хранились рукописи его ранних сочинений, и принялся их пересматривать. Началась новая ревизия созданного.

Конечно, с точки зрения мастерства эти ранние произведения мало радовали композитора. Зато подкупала непосредственность и сила юношеских чувств. Взять хотя бы «Кипарисы». Неправильная декламация, рыхлое сопровождение, но как все искренно и свежо…

Дворжак выбрал восемь наиболее понравившихся ему песен и стал их переделывать и шлифовать, сменив заодно и заглавие. Теперь они назывались «Песни любви». Затем двенадцать мелодий «Кипарисов» обработал для струнного квартета («Вечерние песни»). Покончив с «Кипарисами», Дворжак принялся за первый квартет и вторую симфонию. Сурово расправляясь с рукописями, сокращая их порой на треть, он переделывал свои ранние сочинения так, что без смущения мог теперь показать их общественности. Подвернулась под руки партитура «Короля и угольщика», Дворжак и ее (в который раз!) подправил. Потом подошла очередь инструментальных сочинений семидесятых годов. Весна и застала Дворжака за чисткой и переделкой старого.

Наступили ясные теплые дни. Дворжак с семьей переехал в Высокую. Теперь его главной заботой были сад и голуби, которых он разводил с тех пор, как стал хозяином дачи. На Высокой у него образовалась отличная коллекция этих птиц, и среди любителей природы он слыл знатоком в этой области. Если его хотели особенно порадовать, доставали редкую пару голубей и несли ему. Сидеть в окружении своих сизых, белых, коричневых любимцев, кормить их, ухаживать за ними было радостью для Дворжака и отдыхом.

Второй страстью Дворжака сделался сад. Зимрок, посетивший Дворжака в Высокой, уверял, что он дорожит им и лелеет его не

меньше, чем свое божественное искусство. Поднявшись с солнышком, как приучили его с детства, весь день до позднего вечера Дворжак проводил летом среди природы. Натрудив спину в саду, он шел гулять в лес, пробирался к лесному озеру и усевшись на корягу, замирал, наблюдая кипевшую в нем жизнь, слушал пение птиц. Дворжак настолько любил птичьи трели, что даже своего ручного дрозда выносил в клетке в лес, чтобы он научился петь, как его дикие сородичи.

— Прежде чем умереть, — говорил он, — я напишу прекрасную птичью симфонию и постараюсь сделать ее как можно лучше.

Вечером Дворжак спускался в деревню посидеть в трактире и потолковать с крестьянами. Он вникал во все их дела, знал, каковы виды на урожай, кто строит новый дом, кто дочку замуж выдает. А если собирались деревенские музыканты, он был среди них, позволял затащить себя на свадьбу и охотно там играл незатейливые танцевальные мелодии, словно сам был не прославленный за пределами родины композитор, а всего лишь такой же простой деревенский музыкант. В праздники Дворжак приходил в деревню к началу богослужения в маленьком храме и, усевшись к старенькому органу, расцвечивал и обогащал своим искусством скромную деревенскую мессу. Нечего и говорить, что в таких случаях у жителей Тршебско был настоящий праздник.

Шла осень. С наступлением концертного сезона Дворжака начали тормошить дирижеры и устроители музыкальных вечеров. «Умелецка беседа» готовила концерт камерной музыки Дворжака, в программу которого были включены два квинтета, сочиненные композитором с интервалом в двадцать шесть лет (1861 и 1887 г.), ля-мажорный струнный квартет (1862 г.) и «Вечерние песни». Адольф Чех занимался его симфоническими произведениями, и Дворжак писал Гёблу, что в Праге скоро можно будет услышать его раннюю (1865 г.), еще никогда не исполнявшуюся симфонию. Ганс Бюлов в Берлине и Гамбурге играл увертюру «Гуситская». Людевит Прохазка, переселившийся тогда уже в Гамбург, сообщал, что произведение это настолько захватило слушателей и привело публику и музыкантов в такой экстаз, будто сами они участвовали в победоносно закончившейся гуситской битве. В Вене Ганс Рихтер разучивал «Stabat mater». Ее готовили также в Загребе, Пеште, нескольких чешских городах и в Америке. Леош Яначек для концерта «Брненской беседы» выбрал «Свадебные рубашки». «Глагол Пражский» и хоровое общество в Пльзни занимались «Св. Людмилой». У Дворжака просили нотный материал, указания, советы, и, конечно, всем хотелось у себя его видеть.

На какое-то время Дворжака захватил водоворот показа его творческого и исполнительского таланта. Он сам провел «Stabat mater» в Хрудиме и Пеште, «Св. Людмилу» в Оломоуце. В Праге он дирижировал «Симфоническими вариациями», о которых Рихтер, исполнявший потом их в Вене, говорил, что они великолепны и могут блистать в первом ряду его сочинений, и подарил Дворжаку за них красивый мундштук для сигарет. Трижды Дворжак ездил в Вену — два раза для того чтобы присутствовать на концертах, а в третий — чтобы вместе с Ондржичком исполнить скрипичный концерт.

Везде репетиции, объяснения с музыкантами, потом пару часов беспокойства, — все ли сыграют как нужно. А в награду — шум, крики толпы и за банкетным столом поразительно однообразные тосты.

«…С Брамсом я провел несколько чудесных часов, — писал Дворжак из поездки, — это было единственной наградой за утомительный путь в Вену». Дворжак устал. Триумфы приелись, как сладкое блюдо, которое подавалось в слишком большом количестве на протяжении короткого времени. Композитору захотелось здоровых трудовых будней.

В голове накопилось несметное количество музыкальных мыслей, и Дворжак решил написать оперу.

«…Я действительно хочу теперь приняться за работу, хотя виды на будущее… не таковы, чтобы человек работал с охотой», — писал Дворжак Марии Червинковой-Ригровой, жалуясь на то, что оперы отечественных композиторов редко исполняются в Праге. В планах его было новое большое музыкально-сценическое произведение «Якобинец». Работать над ним Дворжак начал 10 ноября 1887 года. Через год опера была закончена, а 12 февраля 1889 года впервые показана на сцене Национального театра под управлением Адольфа Чеха.

«Якобинец» — едва ли не лучшая опера Дворжака. Либретто Марии Червинковой, хотя и не очень удачное (позже, после смерти либреттистки, его немного подправлял отец Марии Червинковой Франтишек Ригер), позволило композитору погрузиться в воспоминания далекого детства, и поэтому, очевидно, он работал с увлечением, поразительным даже для него, всегда влюбленного в то произведение, которое в данное время вынашивал и создавал.

В соответствии с авторской ремаркой действие оперы происходит в маленьком городке Чехии во время французской революции 1793 года, но музыка Дворжака приблизила события. На сцене возникает уголок его родного Нелагозевеса: «Направо церковь с большими ступенями. Налево гостиница. В глубине

виден замок… Когда занавес поднимается, сцена пуста, слышно пение, доносящееся из церкви». Это пение еще больше, чем элементы декораций, определяет эпоху расцвета канторской музыкальной культуры. Тут и кантор Бенда, с любовью выписанный Дворжаком. В нем не трудно узнать Антонина Лимана, скромного сельского учителя, влюбленного в свое дело. Тут и милая Теринка, дочь Бенды, так похожая на дочь Лимана, с которой разучивал дуэты юный композитор.

Сюжетно роль кантора Бенды сводится к тому, что он прячет у себя Богуша — сына старого графа Вилема, вернувшегося из Франции, и его жену Жюли; помогает им разоблачить козни племянника графа Адольфа, стремящегося поссорить отца с сыном, чтобы завладеть наследством, и потому обвинившего Богуша в «якобинстве» и бросившего его в тюрьму. Но в музыке образу кантора Дворжак придал совершенно исключительное значение. Мелодии, сочиняемые Бендой по ходу действия, пронизывают всю оперу. На них построен ряд эпизодов, дающих ясное представление о том, что усадебное музицирование в Чехии берет начало в среде канторов. Интонационно эти мелодии связаны с теми образами, которыми обрисован простой народ. Церковные песнопения Бенды также полны характерных особенностей народных песен — недаром Богуш слышит в этих песнопениях живой привет родины. Народность истоков канторской музыки Дворжак подчеркивает, преобразуя размеренно-торжественное, хоральное звучание оркестра в задорные жанровые народные сцены, во время которых появляются Теринка, ее жених — молодой охотник Йиржи, и соперник Йиржи — графский управляющий Филипп. Выйдя из костела, молодежь начинает танцевать под звуки музыки, доносящейся из окон постоялого двора.

Вспомнив, очевидно, как в таких случаях в Нелагозевесе маленький Тоничек подыгрывал отцу на скрипочке, Дворжак реалистически воссоздал характерные тембровые особенности неприхотливого звучания ансамбля сельских музыкантов.

С первых тактов до последней страницы партитуры, когда наступает счастливый конец (коварный Адольф изгнан, Богуш и Жюли объявлены наследниками графа, а Теринка и Йиржи празднуют помолвку), — вся опера утверждает национальную самобытность истоков чешского народнопесенного и танцевального творчества и значение канторов, как хранителей его традиций и зачинателей отечественного музыкального профессионализма в различных жанрах.

После премьеры опера успешно прошла много раз. В 1897 году, когда театр готовил новую ее постановку и Ригер сделал

некоторые текстовые изменения, Дворжак, верный своей привычке все пересматривать и переделывать, серьезно переработал партитуру. В этой новой редакции с тех пор и ставится «Якобинец».

Новые страницы жизни и творчества

В разгар работы над «Якобинцем» в Прагу приехал Петр Ильич Чайковский. То было его первое посещение чешской столицы, которым воспользовались чехи, чтобы еще раз продемонстрировать свою любовь к русскому народу и его культуре. Прием более сердечный и теплый, чем тот, который устроили русскому композитору в Праге, трудно себе представить. Многочисленные делегации музыкальных и общественных организаций приветствовали Петра Ильича, еще на вокзале, в его честь устраивались банкеты, произносились горячие речи, ему подносили подарки.

«Я и не подозревал, до какой степени чехи преданы России», — писал Чайковский. Разумеется важную роль сыграло то, что творчество Чайковского во многом было созвучно интересам и устремлениям создателей чешской музыкальной культуры: патриотический пафос увертюры «1812 год», которой продирижировал Петр Ильич, яркие народнопесенные интонации концертов (скрипичного, исполненного учеником Бенневица, знаменитым чешским скрипачом Карлом Галиржем, и первого фортепианного, сыгранного Александром Зилоти), чисто славянская напевность мелодий, наконец, четкая национальная принадлежность, которую так стремились подчеркивать у себя чешские мастера.

Дворжак поспешил познакомиться с Чайковским в первый же день по его приезде. Он посещал его концерты в Рудольфинуме и Национальном театре, ходил с ним на репетиции, принимал его у себя дома. «Дворжак очень добр ко мне, а его квинтет мне нравится», — отметил Чайковский в своем дневнике после вечера в «Умелецкой беседе», устроенного в его честь, когда были исполнены квартет Сметаны «Из моей жизни» и фортепианный квинтет ор. 81 Дворжака. Первое знакомство зрелых и достаточно прославленных представителей братских славянских культур быстро переходило в дружбу. Композиторы обменялись портретами и партитурами. Чайковский подарил Дворжаку сюиту, которой он дирижировал в Праге, а Дворжак поднес русскому собрату свою вторую, ре-минорную симфонию. Прощаясь с Дворжаком на перроне перед отходом поезда, Чайковский выразил надежду видеть его в Москве.

В конце 1888 года Чайковский вторично приехал в Прагу, чтобы продирижировать премьерой «Евгения Онегина» в Национальном театре. Постановка, осуществленная с большой любовью и старанием, очень порадовала Чайковского. Премьера

прошла в такой атмосфере, что, по словам обозревателя газеты «Далибор», описать восторг публики было просто невозможно. Он бурно выражался после каждого действия, даже после каждой сцены. «Нужно признаться, что подобный триумф является небывалым в Национальном театре».

«С радостью признаюсь, — писал Дворжак Чайковскому, — что Ваша опера произвела на меня очень глубокое впечатление… и не колеблясь скажу, что до сих пор ни одно из Ваших сочинений мне не нравилось так, как «Онегин». Это великолепное произведение, полное горячего чувства и поэзии, при этом отработанное до мельчайших деталей; короче говоря, эта музыка нас притягивает и проникает нам в душу так, что ее нельзя забыть».

Портрет П. И. Чайковского, подаренный Дворжаку

С отъездом Чайковского его контакты с Дворжаком не прекратились. Началась оживленная переписка. Чайковский сообщал в Прагу о своих концертах в Париже и Лондоне, о том, что в Англии вспоминают Дворжака и ждут его новую симфонию, о том, что в России идут переговоры с Русским музыкальным обществом о возможных выступлениях Дворжака в Москве и Петербурге. Придавая огромное значение сближению чешских музыкантов с русской общественностью, Чайковский решил во что бы то ни стало добиться приезда Дворжака в Россию. Он писал, хлопотал, согласовывал, присоединив к этому и П. И.

Юргенсона — одного из директоров московского отделения Русского музыкального общества. А переговоры осложнялись тем, что Дворжак отвечал Чайковскому по-чешски, и Петру Ильичу приходилось просить своего коллегу, профессора Московской консерватории Яна Гржимали, чеха по происхождению, делать переводы этих писем. В результате проявленной Чайковским настойчивости достигнута была договоренность о том, что Дворжак приедет в Россию в марте 1890 года и продирижирует одним концертом из своих произведений в Москве, а затем — в Петербурге.

Впереди был еще целый год. Конечно, «Якобинец» отнял у Дворжака много сил. Чтобы отдохнуть от композиций, он на некоторое время отдается концертным выступлениям: ездит по городам Германии и Австрии. В Дрездене, где его еще никогда не видели за дирижерским пультом, он сам дирижирует своими произведениями; в Мюнхене, Берлине и других городах — присутствует как автор. Потом следует ряд концертов в Чехии.

В начале апреля судьба привела Дворжака в Нелагозевес. Родной дом, встречи с товарищами по школе, благодарственная месса в храме, так хорошо знакомом по ранним воспоминаниям детства, потом прогулка на холм, с которого маленький Тоничек наблюдал за строительством железной дороги…

Портрет А. Дворжака, подаренный П. И. Чайковскому

Под вечер, окруженный любопытствующими крестьянами, Дворжак отправился в замок, где теперь размещалось женское учебное заведение. Усевшись к роялю, он стал импровизировать на темы из «Якобинца», чем доставил своим слушателям несказанную радость. Там же, погрузившись в рой воспоминаний, вдруг почувствовал, как в голове его зреет план цикла фортепианных пьес. Вернувшись в Прагу, Дворжак стал делать наброски, которое уже к началу июня были оформлены в тринадцать фортепианных пьес под общим названием «Поэтические картины» (ор. 85).

Отсылая их Зимроку, Дворжак советовал «милому Фрицу» не бояться этой «чертовой дюжины», так как «Моравских дуэтов», принесших немалой доход издательству, тоже было тринадцать. Разнообразие заложенных в этих пьесах чувств, их тонкий лиризм, красочность, богатство звуковых сочетаний и тщательная отделка — здесь даже Брамс не нашел бы лишних нот — сделали «Поэтические картины» самыми популярными фортепианными

пьесами Дворжака.

Вслед за «Поэтическими картинами» летом того же 1889 года на Высокой был написан квартет ми-бемоль мажор для фортепиано, скрипки, альта и виолончели (ор. 87) — еще одна «косточка» Зимроку, постоянно скорбевшему по поводу того, что Дворжак сочиняет преимущественно большие вещи. На очереди была симфония.

В письме к Гёблу Дворжак жаловался, что голова его разрывается от мыслей и планов. Он мог бы создавать одно сочинение за другим, но вот беда — рука пишет слишком медленно, не поспевая за мыслью.

Чтобы представить себе, что значит у Дворжака это «слишком медленно», отметим, что соль-мажорная симфония (ор. 88), восьмая по счету, но изданная и известная теперь как четвертая, большое четырехчастное произведение, начатое тотчас же после «Поэтических картин» и квартета, писалась всего лишь два (!) месяца — с 6 сентября по 8 ноября 1889 года. 2 февраля следующего года она уже была исполнена в XIII популярном концерте «Умелецкой беседы» в зале Рудольфинума под управлением автора.

Четвертую симфонию нередко называют «Героической», основываясь на характере музыки, полной мужественной силы и маршеобразных ритмов. Особенно отличаются этим крайние части: первая, вводящая в мир волевых образов произведения, и финал, вступительные такты которого, построенные на интонациях, близких к походный гуситским песням, уже содержат боевой клич, провозглашаемый унисоном труб, а заключительное tutti затем рисует картину народного праздника, которым завершается симфония.

Сейчас, когда четвертая симфония выдержала испытание временем, странно читать высказывания чешских критиков, утверждавших тогда, что это всего лишь гениальный эскиз, не превращенный в законченное произведение; что вторая, медленная, часть, в которой, кстати сказать, есть немало скорбных страниц, где проходит мелодия, близкая к теме одной из «Поэтических картин», озаглавленной Дворжаком «В старом замке», — так вот эта часть якобы недостаточно ярка, чтобы ее можно было считать самостоятельной частью симфонического цикла; что она поражает своей «навязчивой банальностью», и только первая часть стоит некоторого внимания.

Брамс и Рихтер, исполнявший симфонию в Вене, восприняли это произведение совсем иначе. Они считали его великолепным и, собравшись после концерта у Рихтера за бокалом вина, пили за здоровье отсутствовавшего автора и желали ему в дальнейшем

таких же удачных опусов. Однако это не устранило настороженности Зимрока, избегавшего печатать крупные сочинения из страха остаться в убытке. Он сердился на Дворжака за то, что тот стал требовать большие гонорары, будто бы не окупавшиеся изданием, и не спешил приобретать симфонию. В результате Дворжак отдал ее фирме Новелло в Лондоне, где она и была впервые напечатана. Поэтому, очевидно, ее часто называют «английской».

Вслед за симфонией Дворжак начал сочинять Реквием, в котором, воспользовавшись традиционной формой католического заупокойного богослужения, на интонационной основе древнеславянских напевов создал образы глубокого человеческого горя, подобно тому как сделал это раньше в «Stabat mater». Оканчивался Реквием уже осенью, так как в конце февраля 1890 года Дворжак с женой отправился в Россию.

Встретиться с Чайковским там Дворжаку не пришлось. Петр Ильич во Флоренции завершал «Пиковую даму», и подготовленные им концерты Дворжака прошли без него.

В Москву Дворжак приехал в понедельник 3 марта. «Московские ведомости» сообщали, что он остановился у своего земляка Ф. И. Ежишка, холостого человека, жившего в собственном доме на Спиридоновке, и что в пятницу чешский музыкант выступит перед московской публикой в качестве дирижера с исполнением своих произведений. Давалась и программа этого концерта: третья (фа-мажорная) симфония, ор. 76, первая «Славянская рапсодия», «Скерцо каприччиозо», Вариации для оркестра и скрипичный концерт с солистом Я. Гржимали. Однако в связи с болезнью Гржимали, очень огорчившей Дворжака, от исполнения концерта пришлось отказаться, заменив его медленной частью Серенады для духовых инструментов, а сам концерт неожиданно был передвинут с пятницы 7 марта на 11-е число, так как зал Благородного собрания (ныне Колонный), где должен был выступать Дворжак (Большой зал Консерватории еще не существовал), оказался занят заседанием московского губернского дворянства. Поэтому, конечно, не все билеты были проданы. Дворжак нервничал и не без основания упрекал московскую прессу и соответствующие организации в плохой информации и недостаточно широкой рекламе его выступлений. Однако своему приятелю Густаву Эйму он писал: «…В Москве я все же одержал огромную моральную победу».

Концерт прошел очень успешно, а музыкальные критики, отмечая, правда, излишнюю растянутость вариаций для оркестра и некоторую рапсодичность формы последней части симфонии,

воздавали должное огромному, своеобразному таланту Дворжака, называли его самым выдающимся из славянских композиторов Запада, творчество которого отличается мелодическим богатством и оригинальностью. Г. Э. Конюс, например, наиболее высоко оценивая «Скерцо-каприччиозо», писал, что «здесь композитор… рядом с бесспорными (присущими всем его сочинениям) совершенствами своей композиторской техники обнаружил и те живые стороны музыкального таланта, которые могут доставить наслаждение, которые могут пленить и слушателей-неспециалистов».

К приезду Дворжака в Россию было приурочено и первое исполнение его «Stabat mater» московским немецким хоровым обществом в лютеранском храме Петра и Павла под управлением жившего в Москве хормейстера и органиста Иоганнеса Барца. В день отъезда из Москвы в Петербург Дворжак присутствовал на репетиции «Stabat mater», но исполнения ее не дождался, так как на очереди был концерт в северной столице России.

В Петербурге Дворжак дирижировал только одним отделением концерта, исполнив первую (ре-мажорную) симфонию, ор. 60, и «Скерцо-каприччиозо», совершенно покорившее слушателей. Второе отделение было отведено Неоконченной симфонии Шуберта и Шотландской фантазии М. Бруха.

Петербургские рецензенты, как и московские, отмечали высокое мастерство композитора. «В симфонии г. Дворжак является композитором, дельно изучившим суть настоящей симфонической музыки. Его оркестр разнообразен, нередко прозрачен, интересен, тематическая разработка… талантлива и остроумна…» Дворжака называли «чешским Брамсом», только более разнообразным и даровитым, подчеркивая, однако, что он «самостоятельный талант».

На следующий день после концерта, увозя с собой тепло дружеских пожеланий и подаренные на память о Москве серебряный кофейный сервиз, а о Петербурге — отделанный золотом кубок, Дворжак после банкета, устроенного в его честь Антоном Рубинштейном, отправился в обратный путь, чтобы успеть 25 марта в Оломоуце с обществом «Жеротин» провести свою «Stabat mater».

В Праге Дворжака ждало радостное известие о том, что он избран членом Чешской Академии наук и искусств. Это было уже третье отличие. Годом раньше австрийское правительство наградило Дворжака орденом Железной короны III степени, а в дни его пребывания в Петербурге все русские газеты поместили телеграмму из Праги, в которой говорилось, что Пражский

университет по представлению профессора Отакара Гостинского решил присвоить Дворжаку почетное звание доктора музыки. На прощальном банкете в Петербурге даже пили за здоровье нового доктора музыки, не зная, что австрийское правительство отказалось утвердить Дворжака в этом звании, ссылаясь на то, что такого звания нет в университетах Австрийской империи. Сенату Карлова университета, одного из древнейших в Европе, пришлось потом менять согласно австрийским требованиям формулировку, и только через год Дворжак получил степень почетного доктора философии. Но чешские деятели не были виноваты в том, что Габсбургские власти продолжали попирать их законные права.

Проведя дома две недели, еще не остыв от поездки в Россию, Дворжак во второй половине апреля отправился в Англию, чтобы в Сент-Джеймс-холле продирижировать четвертой симфонией. Затем он исполнил ее во Франкфурте-на-Майне в одной программе с «Гуситской» увертюрой и вторым фортепианным концертом Шопена, который играла семидесятилетняя Клара Шуман. Поездка прошла успешно. Дворжак вернулся в Прагу с чувством удовлетворения и после небольшого отдыха принялся заканчивать Реквием. А написав его последнюю ноту, начал работу над камерно-инструментальным циклом «Думки» для фортепиано, скрипки и виолончели.

Как мы знаем, Дворжака давно привлекало характерное для украинской думки сочетание лирического и героико-эпического начал. Задумчивая элегичность и следующий за ней взрыв веселья, как свет и тени, нередко встречаются в его камерно-инструментальных и симфонических произведениях. Вспомним, например, струнный секстет 1878 года и ми-бемоль-мажорный квартет, вторая часть которого так и называется «Думка». Подобное же чередование тем положено и в основу цикла «Думки».

Бернард Шоу, выступавший одно время в английской газете «The World» в качестве музыкального обозревателя, прослушав «Думки» Дворжака, заметил, что это «просто рапсодия, более или менее претендующая на сонатную форму, довольно милая, но не больше». Это неудачная оценка даже с чисто формальной стороны, ибо никаких «претензий на сонатность» в «Думках» Дворжака и в помине нет. Мало знакомый с культурой славянских народов, Шоу, очевидно, не знал о распространенном в народном творчестве этих стран жанре думки — элегическом повествовании о подвигах и гибели героев, — не знал характерных особенностей этого жанра, и предельно увлеченный в те годы Вагнером, проглядел главное — народную основу дворжаковского цикла. В

оправдание Шоу следует заметить, что немного погодя, собирая свои музыкально-критические заметки для переиздания, он сам весьма критически отозвался о них и признал ошибочность некоторых своих суждений.

«Думки» Дворжака — великолепнейший образец западнославянской камерно-инструментальной музыки. Все шесть пьес построены на народно-танцевальной основе и интонационно связаны с чешской народной песенностью. Исключение составляет элегическая мелодия, открывающая четвертую пьесу, русский характер которой единодушно отмечают все исследователи. Подобно «Славянским танцам», «Думки» Дворжака смело могут быть названы картинами народной жизни. Различные по эмоциональной окраске, они объединены в единое целое характерным для композитора приемом возвращения к тематическому материалу первой части — в данном случае к лирической теме, проходящей во вступлении у скрипки. А героические образы, в той или иной степени возникающие в «Думках», получают обобщение в коде цикла, звучащей драматически призывно.

Приближалось 1 января 1891 года — знаменательный в жизни Дворжака день, когда он должен был приступить к исполнению обязанностей профессора Пражской консерватории. Еще 25 января 1889 года «Общество по пропаганде музыки в Чехии», которое управляло консерваторией и подготавливало слияние ее с Органной школой, вынесло постановление о приглашении Дворжака в качестве профессора по классу композиции. Общественность столицы это приветствовала: кому же, как не Дворжаку, этим заниматься?

А Дворжак сердился:

— Я — профессором? Оставьте меня в покое, — говорил он коллегам, собравшимся однажды просмотреть новинки в нотном магазине Урбанка. — Мой долг писать, а не преподавать, понимаете? Для этого я совсем не гожусь, и никто меня не заставит это сделать.

В официальном письме Дворжак благодарил Общество за оказанную ему честь, но, ссылаясь на перегруженность работой и частые поездки за границу, категорически отказался. Спустя уже два года Дворжак писал своему верному другу Гёблу: «Многое я мог бы Вам рассказать, пока же послушайте самое интересное! Я принял профессуру в консерватории…»

Так в год своего пятидесятилетия Дворжак открыл еще одну новую страницу своей биографии.

Начинал Дворжак педагогическую деятельность неохотно, но очень скоро увлекся и полюбил эту работу. Занимался он с

учениками обычно утром, с 8 до 9 часов, но сплошь и рядом это затягивалось до полудня, из-за чего нарушалось все дневное консерваторское расписание.

В первый же год Дворжак получил двенадцать воспитанников. Это были самые талантливые ученики из класса молодого композитора Карла Штекера, которых тот сам отобрал и передал Дворжаку. Среди них особенно выделялись Йозеф Сук, будущий зять Дворжака, обладавший исключительным мелодическим дарованием и тонким чутьем оркестрового колорита, и Оскар Недбал, разносторонне одаренный музыкант, заслуживший сперва прозвище «короля альтистов», а потом уже выдвинувшийся как первоклассный дирижер. На второй год к ним прибавился Витезслав Новак, добившийся впоследствии весьма значительных успехов в самых различных жанрах музыкального творчества.

По утверждению Новака Дворжак знал все, что было создано в музыке красивого и оригинального. Его осведомленность в области музыкальной литературы казалась невероятной. Память его поражала. Он знал досконально произведения Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Берлиоза, Вагнера, Листа, любил итальянскую музыку, внимательно следил за новыми течениями, знакомился с русской музыкой, изучал Брукнера и Рихарда Штрауса, был в курсе критики отечественной и зарубежной.

Конечно, юным дарованиям было приятно и полезно иметь такого наставника. Но учиться у Дворжака было не легко. Бесконечно требовательный к себе, постоянно мучимый чувством неудовлетворенности, Дворжак заставлял своих учеников многократно переделывать неудачные места сочинений, а иногда и вовсе сочинять все заново. Причем он никогда не подсказывал, как это нужно сделать. Он указывал ученику на его ошибку, промах, и заставлял самого искать выход, не оставляя в покое до тех пор, пока юный композитор не находил более приемлемое выражение своей мысли. «Кто хочет сочинять, — говорил Дворжак, — тот должен привыкать самостоятельно мыслить и самостоятельно работать!».

«Иногда мне хотелось плакать, — признавался Йозеф Сук, — но благодаря такому методу мы очень многому научились».

Дворжак был великолепным наставником для тех, кто хотел глубоко овладеть мастерством композиции, и при этом не щадил своих сил. Объяснял он просто, без лишних слов, избегая специальных терминов и ученых фраз. Дворжак вообще был малоречив, считал, что он не умеет говорить, а потому очень завидовал тем, кто владел ораторской формой или хорошо писал, как Вагнер, например, но ученики его понимали сразу. К радости

молодежи, всегда настроенной несколько анархически, Дворжак был убежден, что новую музыку нельзя сковывать старыми правилами и законами. Однако он требовал абсолютного знания формы сонатной, рондо и песенной, ибо говорил, что это является отправным пунктом композиции, залогом того, что музыкальное сочинение будет понятным и логичным.

Как Дворжак относился к музыкальным титанам? Моцарта он называл солнцем. Бетховена постоянно ставил ученикам в пример и советовал внимательнее изучать его творчество. О Шопене и Шумане говорил: «Я их очень люблю, хотя и не выношу», что приводило людей, плохо знавших склонность Дворжака к парадоксам, в недоумение. Восхищался Дворжак Вагнером и Берлиозом, но предостерегал от желания подражать им, хорошо зная по личному опыту, как важно каждому художнику найти свой собственный путь. Поэтому Дворжак с видимым удовольствием хвалил каждую обнаруженную им у кого-нибудь из своих питомцев самостоятельную мысль и всячески поощрял попытки отыскать новые музыкальные средства выразительности.

Из сочинений, возникавших в классе Дворжака уже на втором году его педагогической деятельности, обратила на себя внимание симфониетта для малого оркестра — плод совместного творчества двенадцати учеников. Однако писать преимущественно для оркестра было не обязательно. Дворжак любил фортепиано и говорил, что и на этом инструменте должна звучать хорошая музыка. Сам он никогда не был пианистом-виртуозом. Для этого у него не хватало техники, но играл он выразительно, проявляя необычайное понимание всех тонкостей туше и педальной нюансировки. Оркестровые сочинения он предпочитал проигрывать по партитуре, а не в клавирных переложениях. Если играл с кем-нибудь из учеников, тому поручал верхние голоса, а сам гремел в низах. И получалось удивительно хорошо. Он прекрасно читал самые сложные партитуры, и даже если немного «мазал», как говорила молодежь, у всех создавалось достаточно цельное представление о произведении. Когда же двое учеников садились к роялю играть четырехручное переложение произведения своего учителя, Дворжак стоял за ними, барабанил пальцами по их спинам и все время подавал реплики: то что-то сыграно слишком ярко, то, наоборот, слишком бледно, тогда как в этом месте звучит оркестровое tutti.

Когда я играю с партитурного листа, — говорил Дворжак, — я слежу больше всего за верхним голосом и басом, а приняв это во внимание, уже догадываюсь, что будет находиться в средних голосах.

Общаться с молодежью, наставлять ее, передавать подрастающему поколению чешских музыкантов свои знания и опыт нравилось Дворжаку, доставляло удовольствие. Но это никогда не заслоняло его основных интересов, — собственного творчества и концертных выступлений, которые всегда для него оставались самыми важными. Поэтому, став профессором консерватории, Дворжак не переставал сочинять.

Год пятидесятилетия принес три симфонические увертюры. Задуманы они были как цикл под единым заглавием «Природа, Жизнь и Любовь», но в печатном издании получили отдельные названия: «Среди природы», «Карнавал» и «Отелло». Идиллически-спокойная «тема природы», зародившаяся у композитора во время прогулок по лесу, которую поет кларнет на фоне чуть слышно аккомпанирующих скрипок, проходит через все три увертюры.

В первой, среди пения птиц (изобразить которое в музыке Дворжак собирался давно) и шороха листвы, она повествует о единении человека с природой и о его раздумьях в лесной тиши. Во второй увертюре, полной образов карнавального веселья, которые как бы символизируют радости жизни, манящие человека, «тема природы» оттеняет эти образы, несет покой и умиротворение. Наконец, в третьей увертюре, которая отнюдь не является программным повествованием, как это может показаться, образы патетической любви и страсти, мученья ревности вновь контрастно сопоставляются с воспоминаниями о природе, о ее красоте и очаровании, которые возвращают исстрадавшемуся человеку покой и силы.

Насколько талантливы были Сук и Недбал, можно судить хотя бы по тому, что Дворжак доверил семнадцатилетним юношам делать фортепианные переложения своих увертюр для издания. Летом они часто приезжали в Высокую, задерживались там по несколько дней, и с честью выполнили задание. Сук сделал четырехручное и двухручное переложение первой и третьей увертюры, а Недбал — «Карнавала». Переложения эти, напечатанные Зимроком, очень удобны для исполнения и великолепно передают характер оркестровой партитуры Дворжака.

В середине июня Дворжаку пришлось на время оставить Высокую ради поездки в Англию. 16 июня 1891 года он должен был присутствовать на торжественной церемонии возведения его в степень почетного доктора Кэмбриджского университета. Вместе с Дворжаком этой чести удостаивались еще шесть человек, в том числе наш соотечественник, биолог Илья Ильич Мечников. По традиции новый почетный доктор во время церемонии должен

был произнести речь на латинском языке. Дворжак вместо этого накануне дирижировал своей четвертой соль-мажорной симфонией и «Stabat mater».

Как ребенок Дворжак радовался красивому, торжественному одеянию, подаренному ему на память университетом. Он облачился в парчовый плащ, затканный золотыми цветами и подбитый красным шелком, надел черный бархатный берет, украшенный золотыми шнурами, и охотно позволил себя фотографировать. А вот когда началась бесконечно длинная, торжественная церемония, Дворжак почувствовал себя как на иголках.

Антонин Дворжак в мантии почетного доктора Кэмбриджского университета

«Все лица серьезны, и мне казалось, что никто не умеет говорить иначе, нежели по-латински! Я слушал разговоры со всех сторон и не знал, кого же слушать. А если понимал, что кто-то обращается ко мне, готов был провалиться сквозь землю от стыда, что не знаю латыни».

Стараясь найти для себя утешение во время этой лестно-мучительной процедуры, Дворжак думал о том, что сочинить «Stabat mater» все же немного труднее, чем выучить латынь.

Осенью Дворжак опять отправился в Англию дирижировать в Бирмингэме первым исполнением Реквиема.

Почести, оказанные Дворжаку в Англии, и обильная хвалебная пресса получили широкий отклик в Чехии. Гордясь своим соотечественником, завоевавшим такую громкую славу, чехи день его пятидесятилетия превратили в настоящий праздник. В этот день — 8 сентября 1891 года — все чешские газеты поместили обширные статьи о нем, имя Дворжака преобладало в программах всех концертов, и на сцене Национального театра шел «Димитрий». Перед началом спектакля дирекция рассчитывала устроить чествование Дворжака, но композитор не приехал. В письме он сердечно благодарил за все сделанное для него и просил не сердиться: «… этот день я всегда провожу в кругу своей семьи, так хочу сделать и на сей раз». В конце же он выражал пожелание: «Не сообщайте ни в газетах, ни в программках, что этот спектакль ставится в мою честь».

Разумеется, пожелание это не было выполнено.

За океаном

Когда Дэдли Бэк, в доме Литлтона познакомившийся с Дворжаком, стал приглашать композитора приехать в Америку, Дворжак сразу же отказался. Им не владела страсть к перемене мест. Он ценил домашний уют, любил родину, а на родине — больше всего Высокую, и охотно проводил бы там все свое время, лишь изредка выезжая в Прагу. Каждая поездка для него была сопряжена с нелегкими переживаниями. Определенную роль здесь играла неуклонно развивавшаяся агарофобия, из-за которой Дворжак испытывал такой страх на широких улицах и площадях, что с годами почти совсем перестал один выходить из дома и чувствовал себя хорошо только тогда, когда кто-нибудь из домашних, друзей или учеников сопровождал его.

Поэтому, когда пришла первая телеграмма с предложением ему стать директором Национальной нью-йоркской консерватории, Дворжак, тоже не задумываясь, отказался. Однако Жанетта М. Тэрбер, основательница этого учебного заведения, была дамой весьма настойчивой, а главное — богатой. Не смутившись отказом Дворжака, она продолжала атаку и, наконец, соблазнила композитора большим гонораром. «Мне предлагают пост директора консерватории и дирижирование десятью концертами (из моих произведений) на протяжении 8 месяцев и четырехмесячный отпуск ежегодно, за что дадут 15 000 долларов, то есть свыше 30 000 флоринов», — писал Дворжак Гёблу, спрашивая совета: соглашаться или нет?

Довольно долго шло уточнение отдельных пунктов договора. Дворжак все взвешивал за и против, чтобы действовать, как он выразился, наверняка. Но желание обеспечить детей и гарантировать себе безбедную старость победило. Превозмогая страх перед далеким путешествием, Дворжак подписал наконец соглашение, исхлопотав себе долгосрочный отпуск в Пражской консерватории. Часть учеников его снова возвращалась к Штекеру, а остальных брали к себе Книттль и Кличка.

Вступить в свои права и обязанности Дворжак должен был лишь 1 октября 1892 года. Оставалось еще почти 11 месяцев, а уехать надолго не простившись с друзьями было невозможно. По совету Велебина Урбанка, брата пражского нотоиздателя, взявшего на себя роль импресарио, Дворжак стал готовиться к большому прощальному концертному турне по Чехии и Моравии.

Концертировать с Дворжаком вызвались его консерваторские коллеги — скрипач Фердинанд Лахнер и виолончелист Гануш Виган. Серьезно подготовившись, Дворжак исполнял с ними

«Думки». Это было основой программы, дополнявшейся тем или иным «Славянским танцем» и вокальными произведениями при участии местных музыкантов.

Дворжак объездил десятки городов и городишек. Потом наступила очередь Праги. Там было устроено несколько камерных и симфонических концертов и, наконец, 28 апреля 1892 года — последний прощальный большой симфонический концерт с первым исполнением трех увертюр «Среди природы», «Карнавал», «Отелло». Дирижировал Дворжак, встреченный тушем и буквально засыпанный в тот вечер цветами.

Такое прощанье с родиной, растянувшееся на пять месяцев, очень утомило Дворжака. Однако он не хотел приехать в Америку без новинки. Мадам Тэрбер сообщила ему, что 12 октября будет торжественно отмечаться четырехсотлетие открытия Америки Колумбом. Не сочинить ли ему по этому поводу кантату? Обещанный из Америки английский текст где-то застрял по дороге из-за океана, а канва музыкального произведения уже вырисовывалась в голове Дворжака. Стоило начать делать наброски, чтобы возбудить творческую мысль, и работа быстро двинется.

Сердясь на почту, тормозившую выполнение его замысла, на Тэрбер, не предусмотревшую возможность задержки, на домашних, Дворжак промаялся несколько дней. Безделье его угнетало, делало вспыльчивым и раздражительным. Затем он взял текст древнего латинского гимна «Te Deum Laudamus», на который писали музыку уже многие композиторы, и за непродолжительный срок сочинил кантату для сопрано и баса соло, смешанного хора и оркестра.

Когда оставалось не больше шести недель до отъезда, пришла обещанная посылка от Тэрбер. Хорошо понимая, что за оставшееся время он не успеет написать новую кантату, Дворжак все же начал ее сочинять, чтобы угодить «деятельной американке», да и текст поэмы «Американский флаг» Джозефа Дрэйка увлек его картинами борьбы североамериканских штатов с Англией. «Это очень бы подошло к нашей действительности, прославление свободы!» — писал он Русу. Завершалась кантата уже в Америке, где она и была впервые с успехом исполнена и напечатана.

15 сентября 1892 года, простившись с Высокой, любимым садом, голубями, Дворжак с женой и двумя детьми — старшей дочерью Отилией и сыном Антонином (остальные четверо оставались на попечении бабушки Чермаковой) отправился за океан.

«До встречи летом!» — крикнул он провожавшим, когда поезд

уже набирал скорость.

С Дворжаком поехал молодой чех Йозеф Коваржик, родившийся в Америке, но с 1888 по 1892 год обучавшийся в Пражской консерватории по классу скрипки. Весной, сдав выпускные экзамены и собравшись было ехать в родной Спилвиль в штате Айова, Коваржик получил от Дворжака предложение повременить с отъездом с тем, чтобы осенью совершить переезд вместе. Разумеется, он согласился, на лето переехал в Высокую и уже там стал входить в роль секретаря Дворжака, хотя основным его занятием на протяжении трех летних месяцев было обучение английскому языку жены Дворжака и Отильки и беседы с самим Дворжаком, желавшим напрактиковаться в английской разговорной речи.

Путешествие из Европы в Америку прошло гладко. Даже те три дня, когда корабль трепало штормом и всех мучила морская болезнь, Дворжак чувствовал себя отлично. Как настоящий морской волк, он прохаживался по палубе, любуясь бушевавшей стихией и единственный из пассажиров выходил к столу в салон, чтобы разделить трапезу с капитаном. На десятый день путешествия показались очертания Американских берегов. Пробыв в карантине сутки на рейде, корабль вошел в Нью-йоркский порт, и во вторник 27 сентября Дворжак как новый Колумб ступил на незнакомую ему землю.

Нечего и говорить, что встреча была весьма торжественной. Жанетта Тэрбер постаралась широко оповестить американские круги о приезде композитора. От корреспондентов не было отбоя. Несколько дней Дворжак не имел ни часа покоя. Ежедневные газеты и солидные научные журналы давали подробную его биографию с оценкой творчества (об этом тоже позаботилась Жанетта Тэрбер), помещали его портреты. «В Америке… ожидают невероятного от моей артистической деятельности», — сообщал Дворжак в Прагу. Чехи, обосновавшиеся в Соединенных Штатах, съехались в Нью-Йорк, чтобы приветствовать своего знаменитого земляка. На вечерах в честь Дворжака произносились речи по-чешски и по-английски.

— А я, бедняга, должен был всех благодарить. Каково мне было! — жаловался Дворжак своему приятелю из Кромержижа доктору Козанку.

Лишь на четвертый день Дворжак попал в консерваторию, где его радостно приветствовала Жанетта Тэрбер и представила ему весь коллектив преподавателей, насчитывавший тогда уже более пятидесяти человек. Знакомство с учениками Дворжак начал с просмотра их сочинений, написанных в его честь. Это тоже была инициатива энергичной Жанетты Тэрбер: и Дворжака почтить, и

постараться пробудить творческую мысль молодых американцев. Дочь своей страны, она глубоко переживала отсутствие высокохудожественной национальной культуры в Соединенных Штатах. Приглашая Дворжака в Америку, она надеялась, что он не только поможет наладить работу в основанной ею консерватории, не только научит ее питомцев мастерству, но, главное, укажет им путь в обетованную страну, в царство нового, самобытного искусства. Иначе говоря, покажет, как создать национальную музыку. Ведь если у маленького чешского народа такие музыканты, что имена их знает весь мир, почему бы им не иметь таких же. Их страна и народ так велики!

В своем патриотическом порыве Тэрбер совсем упустила из вида тот факт, что народ Соединенных Штатов, поражавший европейцев созданием невиданных материальных ценностей, не был единой нацией. Следовательно, откуда было взяться единой национальной культуре?

Нелегкая задача выпала на долю Дворжака. Но он с энтузиазмом принялся за ее решение. Конечно наладить трудовой процесс в консерватории, организовать регулярные занятия с последующими экзаменами вместо пресловутого свободного посещения, наконец, обучить студентов мастерству было не так уж сложно. Коллектив педагогов был достаточно опытен. Кстати сказать, Дворжак с самого начала уговорил Тэрбер принять в его состав и Франтишка Коваржика. Таким образом, он не расставался с ним и в Нью-Йорке. А когда Дворжак из гостиницы, где ему было шумно и неуютно, переехал на частную квартиру, Коваржик тоже, как член семьи, поселился вместе с ними и повсюду, подобно тени, следовал за Дворжаком.

Занимался Дворжак, как и в Праге, утром с 9 до 11 часов в понедельник, среду и пятницу, а с 4 до 6 часов два раза в неделю проводил репетиции со студенческим оркестром консерватории. Говорил Дворжак по-английски свободно, но, как всегда, был немногословен. Среди учеников он обнаружил незаурядные таланты. Особенно выделялись Гарри Шелли (позднее автор двух симфоний, скрипичного концерта, нескольких кантат и многочисленных фортепианных и органных произведений) и Рубин Голдмарк (впоследствии преподаватель той же консерватории, автор ряда симфонических, инструментальных и вокальных сочинений). Потом появились и темнокожие ученики.

Госпожа Тэрбер действовала как истинная меценатка, и рвение ее было беспредельно. Вначале она объявила, что бедные люди, у кого есть талант, могут обучаться у нее бесплатно. Это очень скоро выделило ее учебное заведение из ряда таких же частных музыкальных школ в Нью-Йорке, и специальным

постановлением вашингтонского конгресса дало право именоваться Национальной консерваторией Америки (National Conservatory of Music of America), ибо члены конгресса были покорены ее бескорыстием и преданным служением интересам страны. Потом же, когда приехал Дворжак, Жанетта Тэрбер, руководимая все теми же побуждениями воспитания талантов и создания отечественной музыки, поместила в газетах объявление о том, что консерватория, в связи с приездом нового руководителя, расширяет свою деятельность и будет обучать и цветных, надеясь, что со временем они войдут в состав ее преподавателей.

Так увеличивался круг учеников Дворжака. Уже к концу первого учебного года можно было подвести некоторые итоги. И майский концерт в консерватории из произведений студентов (класс Дворжака) показал, что все идет благополучно, хотя и здесь нашлись критики, которые считали, что за год можно было достичь большего мастерства. Но вот с национальными особенностями музыки дело обстояло совсем плохо.

С первых же дней Дворжак немало потратил усилий, чтобы самому разобраться в том, какой должна быть истинно американская музыка, где, у каких истоков черпать ей характерные особенности. Листая конкурсные сочинения воспитанников, он фиксировал внимание на том, что было для него новым, непривычным: «иные мысли, иные краски, короче — индейская музыка (кое-что a la Брет Гарт)». Коваржика и коллегу по консерватории — преподавателя фортепианной игры Джеймса Хэнекера, знакомых с негритянской музыкой, он просил указать её характерные особенности. Потом приводил к себе домой студента-негра Гарри Бэрлея и часами слушал в его исполнении негритянские духовные песни (спиричуэле), рожденные на плантациях, а следовательно несущие в себе и элементы социального протеста. Столкнувшись с группой индейцев из племени ирокезов, промышлявших продажей лекарственных растений, а для завлечения покупателей устраивавших прямо на улице концерты, Дворжак не прошел и мимо них. Может быть, эти песни под бубен, с их пентатонической основой, эти танцы, исполняемые представителями рода Кикапу, и есть то зерно, из которого разовьется американская музыка? А может важнее негритянские спиричуэле? Какие мелодии скорее пробудят у американца мысли о доме, если он их услышит где-нибудь на чужбине? Ведь дайте любому чеху, поляку, мадьяру услышать мелодию песни его народа, и глаза его засверкают от радости. Он узнает родной напев, даже услышав его впервые…

Сколько ни прилагал Дворжак усилий, естественно, он не мог

дать рецепт, как и из чего следует испечь тот пирог, что зовется самобытной национальной музыкой. А его осаждали корреспонденты, тормошила восторженная и экспансивная госпожа Тэрбер. В результате в «Нью-Йорк геральд» появилось интервью под жирно напечатанным заголовком: «Действительная ценность мелодий чернокожих». Там говорилось, что доктор Дворжак видит в них основу американской музыкальной школы; что американские композиторы должны изучать песни плантаций и на их мелодиях строить свои произведения, как он, Дворжак, изучал песни чешских крестьян и оттуда черпал материал для своих лучших сочинений; что в песнях американских чернокожих он нашел все необходимое для большой самобытной музыкальной школы и хочет обратить внимание заинтересованных на этот музыкальный клад. Через несколько дней появилась новая публикация в этом же роде уже за подписью самого Дворжака. Поднялся шум, которым воспользовалась Жанетта Тэрбер, чтобы еще раз тиснуть в газетах объявление, рекламировавшее консерваторию и очередной предлагаемый ею музыкальный конкурс, — ведь реклама есть реклама и всякая шумиха ей на пользу.

Тем временем «Нью-Йорк геральд» обратилась к ряду европейских композиторов с просьбой высказаться по затронутому вопросу, на что Антон Рубинштейн, Брамс и Ганслик заявили, что они с интересом будут ожидать результатов эксперимента Дворжака. И всё. А на страницах американской прессы началась полемика, которая очень скоро из чисто музыкальной сферы перешла в область политики, ибо белое население Соединенных штатов не могло допустить, чтобы хоть в какой-то области преимущество имели индейцы или чернокожие. Вопрос об истоках музыкального творчества обсуждался так, словно только от этого и зависело рождение великих произведений национального искусства. А гений создателя или хотя бы заурядный талант — это так, пустячок, который легко можно было бы приобрести за американские доллары.

Сторонники высказанных Дворжаком взглядов ожидали от него дальнейших шагов. В частности они надеялись, что он в своих произведениях первый использует мелодии негритянских песен и тем самым поможет решить исход бушевавшей полемики. Неудивительно, что исполнение ми-минорной симфонии (ор. 95), целиком написанной в Америке, вызвало огромный интерес.

Наэлектризованный атмосферой сенсационности, созданной вокруг него в связи с его действительными высказываниями и теми, которые ему приписывали чересчур бойкие журналисты (а было, конечно, и такое), Дворжак чувствовал, что если

исполнение симфонии пройдет недостаточно хорошо, наступит конец его американской карьере, все, что он сделал в консерватории для поднятия профессионализма, пойдет прахом, а престиж его как композитора подорвется. В таком состоянии он не мог, конечно, оставить Америку и поехать в Чехию на летние каникулы, как рассчитывал раньше.

Не в силах выдержать дольше разлуку с детьми (композитор не часто баловал вниманием своих родителей, зато был примерным отцом), Дворжак распорядился, чтобы его свояченица Терезия Коутецкая, самая старшая сестра его жены, взяв себе в помощь горничную, привезла ребят в Америку. Когда же эта операция была завершена, Дворжак все свое многочисленное семейство, включая сестру жены и служанку, повез через Филадельфию, Гаррисбург, Аллеганские горы, Питсбург и Чикаго в Спилвиль, откуда был родом Коваржик, и где, по его словам, жило много чехов.

Дворжак устал от Америки. Ему нужна была обстановка, хоть немного напоминавшая родину. Ведь в Нью-Йорке он был лишен всего, что любил. Даже свою страсть к паровозам он не мог удовлетворить и перенес ее на корабли, так как на вокзале в Нью-Йорке, кроме отъезжающих, к поездам никого не пускали, а вход на корабль в день отбытия был всем разрешен. Голубей в городе тоже нигде не было видно, и чтобы не забыть, как выглядят эти птицы, Дворжак, раз или два в неделю с Коваржиком ездил в Центральный парк, где в маленьком зоологическом уголке стояла клетка с голубями. Ни в какое сравнение с его турманами они идти не могли, но все же это были его любимые птицы, и они ворковали…

Много сил затрачивал Дворжак, чтобы заставить себя работать в этой чужой ему стране. Поэтому и отправился он за две тысячи километров в штат Айова, узнав, что в Спилвиле живут чехи.

К приезду Дворжака там ему была приготовлена квартира в восемь комнат. Об этом позаботился отец Коваржика, спилвильский кантор. На следующий день уже в пять утра Дворжак расхаживал перед школой, чем страшно напугал жену кантора.

— Уж не случилось ли что-нибудь у вас? — спросила она.

— Ничего не случилось, и в то же время очень многое, — ответил Дворжак. — Подумайте, я ходил по лесу около ручья и после восьмимесячного перерыва слышал, как поют птицы!

Ежедневно, как в Высокой, Дворжак стал ходить к мессе в деревенский костелик и играл там на органе, а потом беседовал со старожилами, расспрашивал, из каких мест Чехии они

эмигрировали, выслушивал их горькие повествования о трудном начале жизни в Америке. «Со старыми бабушками я чудно провожу время и очень ими доволен. Все здешние люди говорят, что будут по нас скучать! А каково будет нам!»

В коляске местного священника Дворжак объезжал окрестности, навещал чешских фермеров, живших в прериях на расстоянии 8—10 километров один от другого. Композитора все с почтением именовали «господин Дворжак», в отличие от спилвильского мясника, которого звали просто «Дворжак».

Долго не работать Дворжак не мог и потому очень скоро в его комнате на столе появились листы нотной бумаги. За три месяца, проведенных в Спилвиле, он сочинил фа-мажорный струнный квартет (ор. 96), который тут же был проигран совместно с семьей Коваржиков, и квинтет для двух скрипок, двух альтов и виолончели (ор. 97).

В середине лета в Спилвиль прибыла делегация из Чикаго. То была группа чехов, приехавших просить Дворжака появиться на всемирной Колумбовской выставке в Чикаго и выступить там в национальный день Чехии. Дворжаку не хотелось уезжать из Спилвиля в разгар жаркого лета и он попытался отказаться под тем предлогом, что ему не удобно выступать без согласия госпожи Тэрбер. Однако оказалось, что все уже предусмотрено. Ему показали любезную телеграмму из Нью-Йорка, и пришлось ехать.

«Чешский день» на выставке был днем великого паломничества американских чехов в Чикаго. Их собралось больше тридцати тысяч, и они устроили грандиозную овацию Дворжаку, дирижировавшему своей четвертой соль-мажорной симфонией, тремя «Славянскими танцами» и увертюрой к пьесе «Йозеф Кайетан Тыл». Разумеется, Дворжаку это было очень приятно, но он с радостью опять вернулся в тихий Спилвиль к природе, птицам и милым чешским старичкам и старушкам.

В отличие от него, детям хотелось больше истинно американских достопримечательностей, поэтому Дворжак обратный маршрут в Нью-Йорк построил так, чтобы побывать у Ниагарского водопада, что доставило и самому композитору большое удовольствие. В Нью-Йорке снова начались консерваторские занятия, репетиции, концертные выступления. Пресса весьма благосклонно приняла его увертюры, первую симфонию, Реквием, «Славянские танцы» и, конечно, «Американский флаг». Но Дворжак нервничал в ожидании исполнения своей последней симфонии.

За несколько дней до назначенного концерта газеты стали помещать обширные статьи с разбором произведений и нотными

примерами. Печатались портреты Дворжака. Америка готовилась услышать первую американскую (!) симфонию.

Согласно традиции симфония должна была прозвучать дважды: вначале на дневном концерте, который назывался открытой репетицией и посещался малоимущими любителями музыки, а затем вечером в субботу.

На открытую репетицию 15 декабря 1893 года Дворжак не пошел. А утром, развернув газеты, вздохнул с облегчением: симфония имела большой успех. Вечером просторное помещение Карнеги-холл заполнили представители самого избранного нью-йоркского общества, и симфония, как и накануне, была принята с невиданным энтузиазмом. После второй части Дворжаку устроили восторженную овацию. Весь оркестр во главе с дирижером Антотом Сейдлем также аплодировал ему. По всему залу неслись голоса: «Дворжак! Дворжак!». Композитору пришлось выйти из ложи и кланяться. Когда кончилась симфония, его снова стали громко вызывать, и аплодисменты продолжались еще и тогда, когда он уже покинул свою ложу и шел по коридору к выходу.

Пражская консерватория

«До сих пор ни один композитор не имел такого успеха», — утверждали многие американские газеты. Но Дворжаку смешно было читать их рассуждения о том, «американская» это музыка или «неамериканская».

— Кажется, я им напустил немного туману, — усмехаясь говорил Дворжак, вспомнив, как перед самой передачей партитуры Сейдлу, к которому, кстати сказать, он испытывал нежные чувства, как к человеку, лично знавшему Вагнера и сотрудничавшему с ним, он на титульном листе написал «Из Нового Света». Критики ухватились за это название. Композитор, мол, сам признаёт, что это «американская» симфония, и сердились на Сейдла и других музыкантов, опровергавших их утверждения.

В действительности симфония ми минор (ор. 95), девятая по

счету симфония Дворжака, изданная у Зимрока как пятая и известная во всем мире под названием «Из Нового Света», является истинно чешским национальным произведением и, наряду со знаменитым циклом Сметаны «Моя Родина», — вершиной чешского симфонизма. Отправляя Недбалу симфонию и анализ ее, сделанный Кречмаром, Дворжак писал: «… пропустите чепуху относительно того, что я будто бы использовал «индейские» и «американские» темы: это — ложь». Есть высказывания Дворжака о том что, он задумал эту симфонию еще на родине, а писать ее начал 10 января 1893 года, то есть меньше чем через три с половиной месяца после приезда в Нью-Йорк.

Бесспорно, симфония отражает первые впечатления от «Нового Света». Их было много, и самых разнообразных. Поэтому и тематический материал необычайно богат по сравнению с предыдущими симфониями Дворжака, но в то же время ощущается и преемственная связь — неизменное сочетание героически-призывной темы с лирическими и танцевальными эпизодами. Состав оркестра, как всегда у Дворжака, небольшой, но благодаря чисто славянской песенной насыщенности каждой партии композитору удалось достичь необычайной полноты и красочности звучания.

Набросок симфонии «Из Нового Света»

Симфония представляет собой большой четырехчастный цикл, в котором скерцо, в соответствии с классической традицией, следует за медленной частью.

Первая часть начинается сумрачно, печально. Тема, которую выводят виолончели на фонё ползучих хроматизмов альтов и

ниспадающих ходов контрабасов, производит впечатление скорбного эпического запева (вспомним древнеславянские народные «Думы»!).

Adagio

Но вот медленный темп сменяется быстрым и идет изложение основных тем этой части. Первая из них, подобно многим дворжаковским темам, имеет фанфарно-призывный характер:

Allegro molto

Две другие темы обычно связывают с фольклорными источниками. В них ищут черты негритянских спиричуэле, указывая на синкопы, возникающие в одной из этих тем, и пентатоническую последовательность мелодии другой. А между тем хорошо известно, что такая последовательность вовсе не чужда славянской музыке и у Дворжака встречается еще до пятой симфонии — в «теме природы», проходящей через все три увертюры «Среди природы», «Карнавал» и «Отелло».

Несмотря на сумрачное начало и последующие лирические эпизоды, в первой части утверждаются эпически призывные, героические черты, виртуозно развиваемые композитором.

Вторая часть в черновом варианте называлась «Легенда», и Дворжак не скрывал того, что она навеяна одним из эпизодов «Песни о Гайавате» Генри Лонгфелло. С этой книгой знаменитого американского писателя он познакомился много лет тому назад в чешском переводе, и, естественно, сцена смерти чистой, нежной Миннегаги произвела на него сильное впечатление:

И простились с Миннегагой;
Приготовили могилу
Ей в лесу глухом и темном
Под печальною цикутой,
Обернули Миннегагу
Белым мехом горностая,
Закидали белым снегом,
Словно мехом горностая,—

И простились с Миннегагой.

Вторая, медленная часть симфонии, отличающаяся краткостью, воссоздает эту картину смерти жены Гайаваты, а основная сцена прощания с Миннегагой возникает сразу же после вступления:

Однако какова бы ни была программа этой части, Шоурек правильно отмечает, что в ней звучит прежде всего тоска композитора по родине. Очевидно, поэтому в следующей, третьей части, которую нередко называют «индейским танцем», как в центральном ее эпизоде, так и под конец явственно ощущаются черты чешских народных танцев.

Финал симфонии ближе всего к «Гуситской» увертюре Дворжака. Начинаясь тяжелым, мрачным унисоном струнных, весь он построен в основном на великолепной маршеобразной теме:

[Allegro con fuoco]

которую хорошо оттеняют контрастирующие с ней лирические эпизоды.

Объявить симфонию Дворжака «американской» не удалось даже наиболее шовинистически настроенным американцам. Однако это не умалило ее успеха. После нью-йоркской премьеры она прозвучала в ряде других городов. Пресса уделяла ей очень много внимания, особенно когда стало известно, что совет Национальной консерватории под председательством госпожи Тэрбер присудил Дворжаку премию за «оригинальную симфонию» в размере трехсот фунтов стерлингов. Дворжак стал

популярнейшей личностью. Его портреты появились в витринах фешенебельных магазинов и на предметах первой необходимости. Новейшего фасона крахмальный воротничок, галстук, бритва стали называться «Дворжак».

Новый год в Нью-Йорке начался «Вечером Дворжака», который устроил бостонский квартет Кнейсла. Исполнялся написанный в Спилвиле фа-мажорный квартет, который получил название «негритянского» из-за начальной темы первой части, построенной опять же на «пентатонике», хотя, как известно, пятиступенная гамма (*фа — соль — ля — до — ре*) свойственна далеко не только негритянской музыке. Потом играли квинтет. Дворжак, сидевший с женой среди публики, должен был несколько раз подниматься с кресла и благодарить слушателей за необыкновенно теплый прием. А «Нью-Йорк геральд» спрашивал: «Почему этот Дворжак не приехал сюда еще раньше, если здесь, в Америке, он может писать такую музыку?»

Дворжака начали уговаривать сочинить оперу на сюжет «Песни о Гайавате». Гостожа Тэрбер взяла на себя хлопоты о либретто. Откуда-то появился слушок, будто Дворжак хочет навсегда остаться в Америке. А в действительности Дворжак буквально изнывал от тоски по родине. Провожая свояченицу, на пристани он расплакался: «Если бы я мог, то поехал бы с вами даже в трюме».

Конечно в таком состоянии работать было трудно. Сделав пару набросков к опере о Гайавате, Дворжак отложил ее. Всегда малообщительный, он совсем редко стал появляться в обществе, отказывался от приглашений. В театр он не ходил, потому что спектакли поздно кончались, а Дворжак любил рано ложиться спать, чтобы рано вставать. Консерватория, затем часок в маленьком частном кафе, где в день прибытия парохода из Европы можно было получить чешские газеты, изредка филармонические концерты, а вечер дома за партией карточной игры «дарду» с женой и Коваржиком. Рояль, подаренный Стейнвеем, отдыхал.

Пришла весть о смерти Чайковского, потом Бюлова. Старый Франтишек Дворжак доживал последние дни… Беспросветная скорбь охватила Дворжака, а тут еще начались нападки за то, что он выдвигал студентов-негров.

Чтобы забыться, найти в чем-то утешение, Дворжак стал сочинять цикл «Библейских песен» для голоса и фортепиано на тексты старочешского перевода Библии. Ему нужны были чешский язык, чешские мелодии.

Он неудержимо хотел вернуться на Родину.

Опять в Старом Свете

Май был на исходе, когда Дворжак после двухлетнего пребывания в Америке вернулся в Прагу. Вокзал пестрел всеми красками весенних букетов. Улыбающиеся лица смотрели на композитора, стоявшего у окна медленно подходившего к перрону вагона, руки жадно тянулись к нему. Старый верный друг Карел Бендль, Адольф Чех и Моржиц Ангер, солисты оперы и музыканты оркестра, представители «Умелецкой беседы» и хоровых обществ, музыкальные обозреватели газет и ученики, короче говоря — весь цвет чешских деятелей искусства спешил выразить ему свою радость по поводу его возвращения. Для полного счастья Дворжаку не хватало теперь только голубей и природы Высокой. Поэтому он отклонил просьбу Зимрока о встрече в Карловых Варах, где тот лечился, и, проведя в Праге лишь три дня, отправился в свою любимую летнюю резиденцию.

К великой его радости, там все было в порядке: голуби досмотрены, сад ухожен, площадка для кегельбана расчищена, шары и кегли приготовлены для игры. На прежнем месте в его комнате стояли инструмент и рабочий стол. Все было как до отъезда, все как он любил. Только сад разросся, стал гуще. Дворжак бродил по Высокой и не мог налюбоваться. А тем временем весть о его возвращении разнеслась по округе. Едва стало смеркаться, толпы крестьян из Тршебско, Высокой и Богутина с лампионами и музыкой появились у ворот усадьбы Дворжака. Радость их была так искренна и неподдельна, что Дворжак расчувствовался больше, чем на вокзале. Сопровождаемый пляшущей и поющей гурьбой, он спустился в деревню к трактиру и там отпраздновал свое возвращение.

Утром в храме Тршебско служилась благодарственная месса. Дворжак, конечно, сидел у органа. А потом пришли рабочие и стали разбирать этот старенький, примитивный, малозвучный орган. Стучали, суетились. Что-то увозили и что-то привозили в больших ящиках с меткой жижковской фирмы «Э. Ш. Петр». Все лето в храме шла работа. Прерывалась она лишь на время богослужения. Наступил день рождения Дворжака, и в памятной книге школы в деревне Тршебско появилась запись: «Известный композитор маэстро д-р Ант. Дворжак подарил здешнему храму господнему новый орган, который был 8 сентября освящен и передан для использования по назначению». А рукой Дворжака дальше было написано: «И я играл на органе! Ант. Дворжак».

Дворжак наслаждался отдыхом на даче. В это лето были сочинены только Юморески — восемь пьес для фортепиано. В

некоторых из них использованы темы, предназначавшиеся для оперы о Гайавате (седьмая Юмореска, существующая во всевозможных обработках, пользуется особенной популярностью). А тем временем в Праге шла битва между музыкальными организациями за право первыми устроить осенью авторский концерт из произведений Дворжака. Камерной музыки это не касалось. Квартет, организованный Виганом еще до отъезда Дворжака в Америку (в него входили Карел Гофман — первая скрипка, Сук — вторая скрипка, Недбал — альт, и ученик Вигана Отто Бергер — виолончель), известный вначале просто как квартет консерватории, успел завоевать широкую популярность и стал называться Чешским квартетом. А с тех пор как за пульт вместо тяжело больного Отто Бергера сел сам Виган, ансамбля, равного этому квартету, в стране не было. Поэтому вопрос с организацией концерта из камерных произведений Дворжака решился просто, и он успешно прошел в Рудольфинуме 28 сентября.

А вот с исполнением симфонических вещей дело обстояло сложнее. «Умелецка беседа» и молодая Чешская филармония ревностно оспаривали право первенства. Это походило даже на склоку, вынесенную на страницы газет. В результате «третьим радующимся» оказался Национальный театр, проявивший большую оперативность. Пока конкуренты спорили, театр силами своего оркестра и солистов устроил 12 октября из произведений Дворжака и под его управлением торжественный концерт, во втором отделении которого впервые в Праге прозвучала симфония «Из Нового Света». В темпераментном исполнении автора симфония эта доставила огромное удовольствие и слушателям, и исполнителям. На долю композитора выпал настоящий триумф.

Между тем Жанетта Тэрбер прилагала усилия, чтобы вернуть Дворжака в Нью-Йорк. Снова в ход пошли «долларовые аргументы», а устоять против них было не легко. Проведя приемные экзамены в консерватории, Дворжак поздней осенью, сердясь на судьбу и ворча, поехал в Америку, предупредив, что делает это последний сезон и весной окончательно вернется в Прагу. С ним отправились только жена и младший сынишка Отакар — дабы два сорванца в доме не изводили своими шалостями бабушку Чермакову и кроткую Отилию.

Как и первые два года, Дворжак в Нью-Йорке добросовестно выполнял все обязанности согласно договору, но энтузиазма в нем уже не было. От него ждали оперу о Гайавате, а он почему-то не сочинял ее. Успехи концертов его мало радовали, хотя по-прежнему Дворжак никак не мог пожаловаться на невнимание

американских слушателей и прессы. Его произведения постоянно включались в программы выступления того или иного оркестра или объединения, им отводились отдельные вечера. Фа-мажорный квартет за один год был исполнен бостонцами пятьдесят раз! Разве это не успех? Нью-Йоркская филармония избрала Дворжака своим почетным членом и вручила ему соответствующий диплом. А Дворжак все больше отдалялся от окружавших, уходил в свои мысли и переживания, ждал писем от детей, спешил в гавань к приходу корабля из Европы и вместе с женой считал дни до отъезда.

Из Праги писали, что Чешский квартет с успехом исполнял его сочинения в Германии, что «Карнавал» под управлением Рихтера вызвал сенсацию, что в Праге играли квинтет с контрабасом, а Национальный театр возобновил «Димитрия»; что в Мангейме и лейпцигском Гевандхаузе исполнялась симфония «Из Нового Света»; что Недбал написал скрипичную сонату и все хвалили в ней школу Дворжака; наконец, что в Академии наук, распределяя годичные премии, присудили премию в тысячу золотых «господину д-ру Дворжаку, находящемуся ныне в Америке»…

Дворжак рвался домой и Давал себе слово больше никогда и ничем не соблазняться и не подписывать никаких контрактов. Каждый месяц казался ему вечностью.

В такие дни рождался виолончельный концерт си минор. Сообщая Гёблу, что он закончил уже первую часть, Дворжак писал: «Не удивляйся, я сам удивляюсь, что решился на такую работу». Тридцать лет отделяют си-минорный концерт от раннего виолончельного концерта Дворжака.

Яначек высказал однажды мысль, что Дворжак обращался то к одному, то к другому жанру порой в силу какой-то неудовлетворенности тем, что сделано до него другими, из желания самому что-то сделать в этой области. Вот к примеру — писал он — Дворжак «перелистывает в раздражении «Реквием» Берлиоза — и вскоре появляется его «Реквием». Я вижу в его руках «Св. Елизавету» Листа, и вскоре Лондон слушает «Св. Людмилу» Дворжака». И дальше добавляет: «Только великий композитор способен идти по стопам своих великих предшественников!».

Одна из версий о возникновении виолончельного концерта Дворжака, словно в подтверждение мысли Яначка, гласит, что композитор стал писать его, прослушав накануне в Бруклине второй виолончельный концерт Виктора Герберта, который исполнялся в один вечер с его симфонией «Из Нового Света».

В муках рождалось это произведение. Дворжак писал его

урывками, буквально заставляя себя. «Если бы я мог работать так беззаботно, как в Высокой, я бы уже давно его закончил», — писал он в Прагу. 15 января 1895 года он сообщил, что завершает финал, но и после этого еще провозился почти месяц.

К счастью, это не отразилось на цельности произведения и его эмоциональной окраске. Концерт поистине великолепен. Его играют все лучшие виолончелисты мира. Он полон жизнеутверждения и воспринимается как призыв к победе над испытаниями и горестями, выпадающими на долю человека. Это плод огромного дарования и замечательного мастерства композитора.

Партитура концерта написана для большого симфонического оркестра, с характерным для Дворжака богатством красок и насыщенностью звучания. Однако это нисколько не мешает солирующему инструменту.

Первая часть начинается излюбленным у Дворжака эпически величавым запевом. Потом идет повествование о героических свершениях, причем контрастирующая вторая тема, полная теплоты и лиризма, тоже носит эпический характер, словно рассказ ведется о далеком, далеком прошлом, а полнозвучные кульминации оркестра подчеркивают эту былинную мощь.

Вторая часть насыщена песенной выразительностью, с типичными чешскими народными интонациями. В середине этой части проходит отзвук песни Дворжака «Когда душа моя одна» из цикла «Кипарисы». Это воспоминание о первой любви, маленький личный штрих, позволенный себе Дворжаком. Появляющаяся дальше, полная цитата из этой темы вставлена композитором позже, в уже законченный концерт, когда пришло известие о смерти когда-то пленившей его Йозефины Чермаковой.

Финал по структуре ближе всего к форме рондо с тремя темами. Начинается он маршеобразно, с постепенным нарастанием звучности оркестра. Гремят фанфарные призывы в верхнем и нижнем регистрах. А виолончель проводит энергичную тему, близкую по характеру к эпическому запеву первой части — это основа финала. Она победоносно кульминирует в конце, переходя в торжествующий мажор, тогда как две другие темы элегического характера лишь оттеняют и дополняют ее.

Концерт посвящен Ганушу Вигану, писался композитором с мыслью о нем, как о первом исполнителе. Вместе с Виганом Дворжак шлифовал произведение, вернувшись в Прагу. Но прозвучал концерт впервые в Лондоне в исполнении английского виолончелиста Лео Стерна. Повторялась история с Иоахимом и скрипичным концертом с той только разницей, что Виган потом все-таки играл концерт Дворжака во время гастролей в Гааге,

Амстердаме, а под управлением автора — в Будапеште.

Закончив виолончельный концерт 9 февраля, Дворжак почувствовал, что не в силах чем-либо еще заниматься, пока не вернется в родную обстановку. Приближалась весна. Дни становились больше. Дворжак думал о Высокой, его съедала тоска. Наконец он не выдержал, придрался к очередной задержке выплаты денег в консерватории, что случалось и раньше, купил билеты на пароход и, не дожидаясь окончания учебного года, 16 апреля 1895 года уехал на родину. Коваржику, Жанетте Тэрбер и коллегам он сказал, что его зовут в Прагу неотложные дела и осенью он, возможно, опять вернется, а про себя решил, что никогда больше не пересечет океан.

В Праге жизнь Дворжака очень скоро вошла в привычную для него колею: рано утром прогулка в городской сад или на Главный вокзал к поездам, затем завтрак, напряженная работа. После обеда — часок в кафе среди друзей-музыкантов, где обсуждались все артистические и музыкальные новости, а вечер на концерте или в кругу большой дружной семьи. Ожил дом на Житной, наполнился музыкой.

Осенью Дворжак возобновил занятия в Пражской консерватории. Желающих поступить к нему в класс было очень много. Он выбрал себе двенадцать учеников и с радостью стал отдавать им свои утренние часы. На письма из Нью-Йорка он отвечал категорическим отказом. Жанетта Тэрбер, как и раньше, была очень настойчива и, даже получив отказ композитора, еще долго заверяла американскую общественность в том, что директором Национальной консерватории по-прежнему является Дворжак, что он работает над большим произведением и поэтому пока задерживается в Праге. Но Дворжака это нисколько не волновало. Он снова был у себя дома и был счастлив. Конечно американские впечатления еще долго служили ему темой для бесед с друзьями и просто знакомыми. Но очень скоро на смену им пришли текущие дела.

При первой же возможности Дворжак поехал в Вену навестить Брамса. Этот верный друг его и покровитель неустанно оказывал ему неоценимые услуги. Хорошо известно, какой утомительный и малоприятный труд чтение нотных корректур. Для композитора нет ничего хуже. Однако Брамс выправил все корректурные оттиски печатавшихся у Зимрока Увертюр и «Думок» Дворжака, пока тот был в Америке. Дворжак искал встречи с Брамсом, чтобы поблагодарить его. Приехав в Вену, он сразу же отправился к хорошо знакомому дому на Карлштрассе, где больше двадцати лет навещал Брамса. Композитор изменился, заметно постарел и находился в каком-то подавленном состоянии. Дворжак, стараясь

его приободрить, начал говорить о вере, о религии, уверяя Брамса, что он не раз в минуты душевных переживаний находил утешение, обращаясь мыслью к богу. Брамс слушал и грустно улыбался.

— Я много читал Шопенгауэра и смотрю на эти вещи по-другому, — сказал он. — Поговорим лучше о Вас. Переезжайте в Вену. Будете преподавать композицию в Венской консерватории. У Вас много детей, а у меня почти никого нет. Если Вам будет что-нибудь нужно, Дворжак, мое имущество, мое имя — в Вашем распоряжении.

Дворжак был растроган до слез и бросился обнимать грузного, по-стариковски обмякшего Брамса. А на обратном пути, когда они с женой молча брели в гостиницу, он вдруг остановился и сокрушаясь произнес: — Такой человек, такая душа, — и не верит ни во что, не верит ни во что!

Через два месяца Дворжак опять встретился с Брамсом, приехав в Вену на первое исполнение симфонии «Из Нового Света». Дирижировал Рихтер, а они с Брамсом сидели в ложе. Успех был исключительный. Дворжак вначале кланялся из ложи, потом должен был подняться на подиум. Его приветствовали как автора прослушанной симфонии и как почетного члена знаменитого венского Общества друзей музыки, основанного в 1812 году. Брамс, готовя почву к переезду Дворжака в Вену, несомненно был причастен к этому избранию и как дитя радовался оказанному Дворжаку приему.

Спустя несколько дней намечено было выступление Чешского квартета. В программе — произведения Дворжака, Брамса и Брукнера. Членам ансамбля очень хотелось видеть на концерте всех трех маститых мастеров. Дворжак решил задержаться в Вене и даже согласился отправиться с членами квартета к Брукнеру, чтобы уговорить старика появиться на концерте. Вот как Сук описывает это посещение:

«Мы застали Брукнера сидящим у письменного стола без пиджака, и у нас создалось впечатление, что этот человек совершенно погружен в свои мысли и в свою работу. Отчужденно смотрел он на нас своими невидящими, отсутствующими глазами и не сразу понял, чего мы от него хотим. Только через некоторое время он опомнился: «Вы хотите, чтобы я пришел на концерт? Я не могу этого сделать. Я столько болею, а у меня так много работы. Вот видите, я сейчас работаю над Adagio девятой (симфонии) и поэтому должен сегодня остаться дома».

Когда мы с ним расставались, он вдруг очень растрогался. В его удивительных глазах стояли слезы. В своем ватном жилете Брукнер проводил нас на улицу и, пока мог нас видеть, посылал

нам поцелуи…»

Это была первая и последняя встреча Дворжаку с Брукнером, который спешил с работой, ибо знал, что скоро умрет, и действительно скончался через несколько месяцев — 11 октября 1896 года.

После венских триумфов Дворжак пожинал лавры в Англии, отправившись туда в марте 1896 года с Отилией. Англичане, как всегда, горячо его принимали. Впервые исполненный Лео Стерном виолончельный концерт вызвал бурю восторгов. Но Дворжаку что-то неуютно было на этот раз в Лондоне: в понедельник дул ветер, во вторник шел дождь, в ресторане почему-то не дали куска хорошего мяса. Дурное настроение Дворжака немного разогнал прием у Литлтонов. Возвращаясь из этой девятой по счету поездки на острова Великобритании, Дворжак говорил, что и в Англию больше никогда не поедет. Довольно с него мотаться по разным странам и городам! Он хочет сидеть в Высокой и сочинять. Разве что на денек съездит в Оломоуц, где собираются исполнять его «Св. Людмилу», или в Плзень.

Первыми сочинениями, написанными после возвращения из Америки, были два струнных квартета — ля-бемоль-мажорный (ор. 105) и соль-мажорный (ор. 106). В них преобладают светлые, оптимистические тона. Дворжак снова был на родине, дышал ее воздухом, слушал ее песни, и эта радость встречи запечатлелась в квартетах.

Первая часть ля-бемоль-мажорного квартета — это опять неизменная думка. Только элегический запев очень краток, и его несколько сумрачная мелодия быстро приобретает черты стремительности, бодрости и даже фанфарной призывности. В медленных частях обоих квартетов преобладают эпические настроения, а в скерцо по-прежнему играет большую роль народно-танцевальная ритмическая основа, на которой под конец развертываются большие жанровые сцены.

Квартеты эти завершают собой богатейший список камерно-инструментальных сочинений Дворжака. Далее следуют только симфонические и оперные произведения.

В 80-х и особенно 90-х годах XIX столетия очень много говорилось о программной музыке. Дворжак стал искать подходящие сюжеты для одночастных симфонических поэм и, естественно, снова обратился к Эрбену. В сборнике «Букет», откуда раньше он взял текст для «Свадебных рубашек», его внимание привлекли три баллады, образы которых, как ему казалось, хорошо могли бы быть раскрыты оркестровыми средствами выразительности.

Кстати о выражениях «могли бы быть» или «были бы». Дворжак их не выносил. Однажды он страшно рассердился на ученика, когда тот сказал «это было бы красиво».

— Разумеется, это было бы красиво, — сердито ответил Дворжак и тут же, переходя на крик, добавил: — Но главное сделать это! Иметь красивую мысль — в этом еще нет ничего особенного. Мысль приходит сама собой, и даже если она красива и велика, в этом нет заслуги человека. Но воплотить красивую мысль и создать на ее основе что-нибудь значительное — вот в этом-то и заключается самая большая трудность, и это-то как раз и есть искусство!

Так вот из эрбеновского «Букета» Дворжак выбрал три баллады — «Водяной», «Полудница» и «Золотая прялка» — и принялся на их основе сочинять симфонические поэмы. Причем Дворжак фиксировал внимание не только на сюжете. Его интересовали стихи, характеризующие внешний облик героев и их психологическое состояние. Он даже делал подтекстовки к наброскам тем. Так, в «Водяном» к теме-образу девушки выписаны стихи:

Рано девица утром встала,
В узелок белье завязала:
«Пойду, матушка, на запруду,
Я платки себе стирать буду».

А под темой матери — «Ах, не ходи, не ходи на озеро». На полях помечен метр, соответствующий размеру стихов Эрбена. Наброски диалогов тоже подтекстованы, и по ним легко проследить, как Дворжак старался приблизить музыкальную фразу к интонации человеческой речи. Здесь и ровная, спокойная речь жены, плавные ниспадающие интонации темы колыбельной, вопли и гневный приказ Водяного, образ которого очерчивается в музыке то старчески ворчливым бормотанием фаготов, то нисходящими повелительными ходами валторн. Отталкиваясь от родного чешского языка, Дворжак, естественно, всю музыкальную ткань насыщал интонациями чешской народной песенности, ибо ритм и мелодика народной песни всегда неразрывно связаны с особенностями языка.

Все три поэмы — сказочно-эпические произведения. Баллады Эрбена предоставляли широкую возможность проявить фантазию, и Дворжак воспользовался этим.

В основе построения первой симфонической поэмы — «Водяной» — лежит классическое трехтемное рондо, с небольшими отклонениями от этой схемы, наполненное

причудливым звучанием музыкальных образов народной сказки. Прежде всего это сам Водяной. Краткая, зловещая тема его, состоящая из восьми нот, проходит через всю поэму. Водяной готовится к свадьбе с милой сельской девушкой и, сидя на берегу озера, шьет себе брачный наряд. Мать уговаривает девушку не ходить на озеро. Но неведомая сила влечет ее туда. Едва она начинает стирать, мостки под нею обрушиваются. Победно звучит тема Водяного, сжимающего в объятиях добычу. Оркестр стихает, слышна колыбельная, которую поет юная мать своему ребенку, родившемуся от брака с Водяным. Вновь появляется тема Водяного. Начинается диалог: женщина просит разрешения навестить мать в деревне, муж ворчит, бормочет угрозы, если она вздумает задержаться. Фантастический характер музыки сменяется народно-бытовым. Это старая мать беседует с дочерью и уговаривает ее не возвращаться к мужу, нарушить данное слово. Вечером раздается стук в дверь. Звучит опять знакомая тема Водяного. Он пришел за своей женой, но старуха высмеивает его и прогоняет. Начинается буря. Водяной намерен привести свою угрозу в исполнение. Его тема гремит устрашающе грозно. Вдруг раздается удар. Это Водяной швырнул на порог дома обезглавленное им тельце ребенка, который оставался у него как залог возвращения матери. Картиной материнской скорби завершается поэма.

В «Полуднице» то же сопоставление зловеще фантастических образов и народно-бытовых. Жаркий полдень в деревне. Идиллически пасторальный наигрыш кларнета рисует картину мирной жизни крестьянской семьи. Ребенок плачет и капризничает. Мать баюкает его, грозя приходом Полудницы — ведьмы, выходящей из лесу только в полдень. Дважды в оркестре проходит эта сцена идиллической жизни. И вдруг раздается зловещий шелест засурдиненных скрипок и альтов — появляется Полудница. Испуганная мать уговаривает ее уйти, а Полудница кружится в своем фантастически страшном танце, бормоча заклинания. Обезумевшая от страха мать прячет ребенка у себя на груди. Бьют часы. Кошмар исчезает. С работы возвращается довольный отец, но радость его сменяется ужасом при виде свершившегося: от страха перед Полудницей мать задушила в объятиях своего ребенка. Размеренно спокойная картина жизни завершается коротким трагическим финалом, как это часто встречается в народных балладах.

«Золотая прялка» представляет собой чешский вариант «Золушки». Сказка эта у Эрбена изложена довольно подробно, а Дворжак старался не отклоняться от сюжета. В результате эта поэма, в отличие от короткой и лаконичной «Полудницы»,

получилась несколько растянутой. От этого, конечно, пострадала цельность замысла, а музыкальные образы вышли местами расплывчатые, хотя именно здесь Дворжак больше всего работал над жанровыми характеристиками основных действующих лиц. Впоследствии Йозеф Сук переработал эту поэму, сократив партитуру. В его редакции она теперь и исполняется.

Работал над поэмами Дворжак с воодушевлением и довольно быстро. На каждую партитуру в среднем уходило меньше месяца. Но печатать он не торопился. Прежде чем отдать ноты Зиморку, он хотел прослушать поэмы сам. Поэтому он попросил Бенневица, тогда уже директора консерватории, сыграть его поэмы со студенческим оркестром.

Бенневиц разучивал эти произведения с большим старанием. Он провел двадцать репетиций и оказал Дворжаку огромную услугу. Во-первых, после концерта композитору стало ясно, какую еще правку нужно произвести в партитурах, и он это сделал не откладывая. А во-вторых, Дворжак убедился в том, что исполнять все три поэмы в одном концерте нельзя, ибо они вовсе не составляют трилогии и даже, как он писал потом Гансу Рихтеру, «могут повредить одна другой».

Фортепианным переложением, как всегда, Дворжак себя не утруждал. Клавир «Водяного» сделал приятель Сука Вилем Земанек, а два другие по заказу Зимрока — берлинской пианист и композитор Юлиус Шпенгель.

В ожидании корректур и последующих готовых изданий, которые он обещал тотчас же выслать Рихтеру, так как тот хотел исполнять поэмы в Вене, Дворжак на продолжительный срок отправился в Высокую.

В то лето Высокая видела много гостей. В качестве жениха Отилии там часто появлялся Йозеф Сук. Потом как-то днем до слуха Дворжака долетели радостные вопли детей и отдельные чешские и английские слова, а через минуту его уже обнимал Коваржик. Он приехал из Америки навестить еще раз родину своего отца и, конечно, объявился в Высокой. Приезжал немецкий виолончелист Юлиус Кленгель, чтобы сыграть Дворжаку его виолончельный концерт и договориться о совместном выступлении в лейпцигском Гевандхаузе.

В середине августа, вызванный телеграммой Вигана к постели тяжело заболевшего Бендля, Дворжак отлучился в Прагу, но скоро вернулся, и жизнь его опять вошла в привычную колею.

Осенью он начал писать четвертую симфоническую поэму на текст баллады Эрбена «Голубок». Она считается лучшей из четырех, наиболее стройной по композиции и ближе всего примыкает к симфоническим поэмам Сметаны из цикла «Моя

Родина». Подобно сметановскому «Вышеграду», «Голубок» построен на одной многократно изменяемой теме. Назовем ее «темой проклятья» или «темой вины и расплаты». Она появляется сразу в начале поэмы как мелодия похоронного марша, — молодая, коварная женщина хоронит отравленного ею мужа, притворно оплакивая его. Затем вдова встречается с молодым человеком, выходит за него замуж, весело празднует свадьбу. Во всех этих эпизодах проходит трансформированная первая тема. Она вплетается в любовные сцены, внося в них элемент тревоги, омрачает картину деревенской свадьбы.

Кстати о свадьбе. В «Золотой прялке» — королевская свадьба, и Дворжак подчеркивает ее пышность вступительными фанфарами, четким маршеобразным ритмом, напряженным звучанием оркестра. Затем идет изящная полька, танец, похожий на менуэт. Так и представляешь себе реверансы, поклоны среди блеска свечей и алмазов. А потом плавный, мечтательный вальс.

В «Голубке» совсем иная свадьба. Сцены ее построены на интонациях чешских и словацких танцевальных мелодий. Это — деревенская свадьба, картина праздничного веселья народа, и потому оркестровка тоже носит народный колорит: слышен бубен, виолончели и валторны имитируют волынку. Темп стремительный, радостно-ликующий. Но грозная «тема вины и расплаты» все больше напоминает о себе. В душе убийцы нарастает смущение. Женщина спешит на могилу мужа и там вдруг слышит мирное воркование лесного голубя. Оно звучит как укор совести. Женщина бросается в воду и тонет. Похоронный марш, открывавший поэму, снова проходит в оркестре.

В разгар работы над «Голубком» от друзей из Вены и от Зимрока из Берлина стали приходить сообщения о том, что тяжело заболел Иоганнес Брамс.

Это было тревожно, потому что Брамс никогда прежде не жаловался на здоровье. Дворжак чувствовал, что ему следует ехать в Вену, но он решил прежде спросить у Зимрока: приезжать ли ему? Будет ли Брамсу приятно, если он с женой его навестит? А тем временем продолжал сочинять. Однако мысли о Брамсе не покидали его. Дворжак вспоминал, как Брамс когда-то по его просьбе проигрывал ему только что законченную свою третью симфонию. Какие там великолепные мелодии! И сколько в них любви к человеку…

Перед внутренним взором Дворжака проносились картины его многочисленных встреч с Брамсом. Всегда они говорили о музыке, разбирали привезенные Дворжаком новинки, обсуждали кто лучше их исполнит, где они встретят более теплый прием. А творчество Брамса? Почему оно редко бывало темой их бесед? И

что он, Дворжак, знает из поздних сочинений Брамса?

Дворжак постарался представить себе Брамса худым, с желтой кожей и угасшим взором, каким описывал его в последних письмах Зимрок. Быть может, дни Брамса уже сочтены, а он ведь порой не проявлял к нему даже элементарного внимания как композитор к композитору, не интересовался его творчеством…

У ног Дворжака заворковал голубок, и ему вдруг стало как-то не по себе. Он взмахнул рукой, отгоняя птицу, затем быстро пошел к дому. Войдя в свою комнату, он грузно опустился к столу и стал писать Зимроку — другу и издателю Брамса: «Вы доставили бы мне радость, если бы дали возможность познакомиться с «Серьезными песнями» Брамса. Все говорят о большой красоте этих песен, а я их до сих пор не знаю. Так же прошу Вас о фортепианных вещах, Интермеццо, Каприччио, Фантазии…»

Отправив это письмо, Дворжак почувствовал облегчение и снова погрузился в работу. Он занимался с учениками, исправно вел переписку с отечественными и зарубежными музыкантами, готовившими очередные концерты из его произведений. А состояние Брамса все ухудшалось.

7 марта 1897 года он еще сидел в глубине ложи на концерте, когда Ганс Рихтер исполнял его ми-минорную симфонию. Но венцы, устроившие ему шумную овацию, уже тогда чувствовали, что это, пожалуй, последняя встреча с любимым композитором. Дворжак, если он хотел еще раз увидеть Брамса живым, должен был немедленно ехать в Вену. И он поехал.

«Я… навестил маэстро Брамса, — писал он Зимроку 19 марта, — и понял, что, к сожалению, все сообщенное Вами — правда. И все же будем надеяться, что не все еще кончено! Дай-то бог!..»

Оптимизм не покидал Дворжака и даже в преддверии катастрофы помогал ему сохранять душевное спокойствие.

2 апреля Брамса не стало. Дворжак снова отправился в Вену, чтобы отдать последний долг тому, кто помог ему выбраться из нужды и безвестности и рекомендовал своему издателю, кто открыл ему широкую дорогу на концертные эстрады Австрии и Германии, кто с первого дня их знакомства до конца жизни был ему бескорыстно преданным другом и покровителем. Рядом с Зимроком и Никишем прошел он в траурной процессии длинный путь по венским улицам до евангелического храма на Доротеенгассе, а оттуда на Центральное кладбище, где вблизи могил Бетховена и Шуберта было приготовлено место Брамсу.

После смерти Брамса Зимрок начал собирать наследие великого композитора, издавать и переиздавать его

произведения. Помня, что еще в 1880 году Дворжак весьма удачно оркестровал четыре «Венгерских танца» Брамса и Брамс остался ими очень доволен, Зимрок снова обратился к Дворжаку с просьбой оркестровать фортепианные пьесы Брамса: Балладу и одно Интермеццо из ор. 118 и Рапсодию из ор. 119, так как знал, что Брамс сам хотел это сделать, но внезапная болезнь и смерть помешали ему.

«Не знаю никого, кого бы я попросил об этом охотнее, чем Вас, — писал Зимрок Дворжаку 8 июня 1897 года, — никто не сделает это так красиво, искусно и мастерски!.. Дайте мне ответ. Меня очень бы порадовало, если бы Вы, кто Брамса так высоко ценил и любил, взялись бы за это, — это ведь для Вас легкая и благодарная задача!»

Мы не знаем, что Дворжак ответил Зимроку. Он жил в Высокой, вдыхал аромат сада и леса. Присев на скамью, созывал к себе голубков, слушал их воркованье…

На следующий день по получении письма от Зимрока Дворжак взялся переделывать некоторые эпизоды третьего действия «Якобинца». А сочинения Брамса так никогда им и не были оркестрованы.

На рубеже столетий

Адольф Шуберт, директор Национального театра, часто видел Дворжака в своем кабинете. Композитор приходил тогда, когда еще только им завершалась работа над каким-нибудь музыкально-сценическим произведением, чтобы договориться о его постановке. Приходил когда собирался переделывать старые оперы или когда шли репетиции его сочинений. Таким образом, Шуберт имел полную возможность изучить его манеры, повадки и привык к его странностям. Он знал, например, что Дворжаку бесполезно предлагать стул. Он все равно не сядет, а будет ходить по комнате, останавливаясь у письменного стола или перед окном. Случалось, во время беседы посредине фразы, не досказав мысль до конца, Дворжак умолкал. Взгляд его приобретал мечтательность. Шуберт уверял, что в такие моменты будто жаворонок влетал в душу Дворжака, начинал ему там напевать какие-то мелодии, которые композитор тут же принимался насвистывать. Спустя некоторое время Дворжак возвращался к прерванному разговору, не утрачивая его нити. Но бывало, что, также посреди фразы, Дворжак поворачивался и уходил. Шуберт и к этому привык. Он знал, что через несколько дней Дворжак вернется и скажет: «Я пришел договорить о том, о чем мы не договорили в прошлый раз». По глазам Дворжака, по часто менявшемуся выражению лица, было видно, что в мозгу его почти все время шла напряженная работа, и это делало его немного странным для окружающих. Но Шуберт с полным пониманием относился к поведению Дворжака, по-своему любил его и радовался, завидев в дверях его плотную, коренастую фигуру.

— Я только что встретил Ригера. Он сказал мне, что у вас есть какое-то «дьявольское» либретто, которое может меня заинтересовать, — выпалил однажды Дворжак, едва перешагнув порог. Он не любил тратить время на приветствия и сразу приступал к делу.

Шуберт достал из ящика тетрадь и подал ее Дворжаку. На обложке было написано «Овчар», но, просмотрев пару страниц, легко можно было убедиться в том, что не столько пастух Йирка играет там главную роль, сколько толстая, хитрая, сумевшая даже черту досадить деревенская девушка Кача, героиня популярной чешской народной сказки, которую первоначально литературно обработала Божена Немцова, а потом Йозеф Кайетан Тыл переделал в пьесу.

Дворжак забрал либретто, чтобы на досуге внимательно его

прочитать, а через несколько дней в «Далиборе» появилось сообщение: «Маэстро Дворжак работает над новой оперой на текст «Черт и Кача» неизвестного автора».

Имя автора хранилось в тайне, пока не закончился конкурс на лучшее чешское либретто, проводимый Национальным театром. Когда же были опубликованы итоги конкурса, выяснилось, что автором либретто «Черт и Кача», получившего первую премию, был молодой литератор Адольф Вениг, племянник Шуберта.

После сказочно-фантастических поэм оперные образы сказки давались Дворжаку без особого труда. За шесть дней мая были сделаны карандашные наброски первого акта, а в последующие тринадцать — его партитура.

Вениг, пребывавший в совершенном восторге от того, что Дворжак взялся писать оперу на его либретто, часто посещал композитора и делал все требуемые им изменения. Кое-что сокращал, а в тех местах, где сюжет развивался излишне стремительно, что мешало широте музыкального развития, добавлял отдельные реплики. Прежде чем начать писать партитуру какого-нибудь акта, Дворжак, сидя у рояля, детально разбирал с ним каждую сцену, подчеркивал то, что ему нравилось, и отмечал места, не удовлетворявшие его.

— А теперь, — обратился однажды Дворжак к Венигу, — скажите, вы представляете себе, как черт понесет Качу на спине? Легко сказать: на спине. И как он будет в это время петь?

Вениг стал говорить, что это невыполнимо только в том случае, если Кача будет очень тяжелой, а черт слабым.

— Ну, хорошо, — ухмыльнулся Дворжак и подошел к двери. — Вот здесь — ворота ада. Изобразите из себя черта и покажите мне, как вы это сделаете.

Венигу пришлось подставить спину, и они прорепетировали эту сцену, что привело обоих в веселое расположение духа…

Из Вены приходили пачки нот, которые нужно было внимательно просматривать, а потом писать о них свое заключение, — после смерти Брамса Дворжак был назначен австрийским правительством на его место в жюри по присуждению государственных стипендий.

Письмо военного министра империи, в котором Дворжаку предлагали принять участие в намечавшихся празднествах в связи с пятидесятилетием царствования императора Франца-Иосифа, сочинив к этой дате торжественный марш, тоже отвлекло Дворжака от работы. Ему не хотелось прославлять Габсбургов, попиравших независимость его родины, но он не знал как отклонить сделанное ему предложение и не навлечь на себя гнев

правительственных кругов. Много раз, вместо того чтобы заниматься партитурой, он садился писать ответ министру, но, изведя несколько листов бумаги, сердитый, недовольный собой, поднимался из-за стола и, хлопнув дверью, шел на воздух, чтобы легче было справиться с охватывавшим его волнением. Искренний и правдивый как ребенок, он не умел лгать, притворяться.

Президенту Чешской Академии наук Йозефу Главке пришлось выручать Дворжака. Чтобы успокоить его растревоженную душу, он собственноручно набросал ответ, где говорилось, что Дворжак очень занят сочинением новой большой оратории для Англии и потому не сможет сейчас уделить достаточно внимания тому произведению, которое осмелился бы посвятить «наимилостивейшему императору и королю». Это была ложь, но выглядела она весьма правдоподобно. Переписав своей рукой, Дворжак отослал письмо в Вену и какое-то время опять занимался «Чертом и Качей», со страхом ожидая последствий. Но все прошло гладко. После смерти Брамса Дворжак остался самой большой фигурой среди музыкантов Австро-Венгерской империи, поэтому, очевидно, при дворе решили не выказывать своего неудовольствия, и композитора даже не лишили награды в юбилейные дни. Вместе с Антонином Бенневицем и Йозефом Ферстером-старшим Дворжак получил медаль «За литературу и искусство». «Повесили мне на шею большую тарелку из золота», — говорил он шутя, когда заходила речь о его награждении.

Осенью новые события заставили Дворжака отложить работу над оперой. В середине ноября 1898 года в зале Конвикта состоялся концерт из его произведений и произведений Сука. То был торжественный музыкальный вечер в честь композиторов, один из которых, как сообщали газеты, отмечал серебряную свадьбу, а другой вступал в брак с его старшей дочерью. Утром 17 ноября в Костеле св. Штепана на Новом Месте прихожане с интересом разглядывали две супружеские пары, стоявшие у алтаря, толпившихся за ними родственников, артистов Чешского квартета во главе с «паном профессором» Ганушем Виганом, выступавшим свидетелем со стороны Сука. Священнослужитель, благословляя юбиляров и новобрачных, отметил, что двадцать пять лет тому назад в этом же храме были соединены жизни Антонина Дворжака и Анны Чермаковой.

Двойное семейное торжество по желанию Дворжака праздновали в узком кругу. К праздничному обеду были приглашены только самые близкие. Но и их набралось так много, что два десятка фазанов и две серны, присланные из имения

графа Коуница, оказались вовсе не лишними. До позднего вечера ярко светились окна в доме на Житной и взрывы дружного хохота отмечали каждую новую выходку весельчака Недбала и проделки четырнадцатилетнего сорванца Отакара, умевшего поразительно копировать дирижеров, включая своего знаменитого отца.

А тем временем на подносе в прихожей росла гора поздравительных писем и телеграмм. Они шли из Англии, Германии, Голландии, где Сук, объездивший с Чешским квартетом многие страны мира, имел ряд друзей и знакомых; шли из разных уголков Чехии и Моравии. «Если бы Вы увидели груды этих писем (их было, наверное, сотни две), Вы бы ужаснулись, — сообщал Дворжак Гёблу. — Несколько дней мы работали над этим».

Один пакет из Вены, не содержавший поздравлений, больше всего обрадовал Дворжака. Там сообщалось, что 4 декабря в третьем филармоническом концерте будет исполнена его «Богатырская песнь», что репетиции начнутся за неделю до концерта и что Дворжак очень порадовал бы музыкантов, если бы пожелал присутствовать не только на исполнении, но и на репетициях. В конце стояла подпись: «Преданный Вам Малер».

«Богатырскую песнь» Дворжак сочинил сразу вслед за «Голубком», и больше года эта симфоническая поэма, которой суждено было стать последним инструментальным сочинением Дворжака, лежала без движения. Страстный поклонник музыки Дворжака, Ганс Рихтер ушел с поста главного дирижера Венской филармонии. На его место пришел Густав Малер. Как отнесется этот новый молодой дирижер к его творчеству, Дворжак не знал и потому занял выжидательную позицию. Первое письмо Малера с просьбой прислать что-нибудь новое для исполнения и теперь сообщение о близком концерте были хорошим симптомом. Они означали, что перемена музыкального руководства в Вене не изменила отношения к его музыке.

Дворжак поехал в Вену и работал там с Малером. «Богатырская песнь», в отличие от четырех предшествующих симфонических поэм Дворжака, где преобладают лирические и фантастические образы, написана в эпических тонах. Она не имеет программы, но содержание ее, во многом связанное с автобиографией композитора, говорит о борьбе, испытаниях и победе.

Невольно вспоминаются слова Лароша, который охарактеризовал Дворжака «как самостоятельный талант, образовавшийся при неблагоприятных обстоятельствах и победоносно вышедший из трудной борьбы». «Богатырская песнь» дает картину жизненного пути с подъемами и срывами, с

радостью побед и горем провалов, с упорной борьбой и конечным триумфом человека, оставшегося, несмотря ни на что, верным своим идеалам и цели. В какой-то мере «Богатырская песнь» близка «Идеалам» Листа.

Последняя симфоническая поэма Дворжака — сложное, четырехчастное произведение, с красивыми мелодиями и могучим, эмоциональным звучанием оркестра. Все четыре части соединены в одно целое тематическим материалом. Изложенный вначале как запев барда или рапсода, он пронизывает все произведение, чтобы в конце превратиться в торжествующий финал.

«Богатырскую песнь», можно причислить к самым потрясающим симфоническим произведениям Дворжака, — писал Ганслик после венской премьеры. — В исполнении Малера она произвела захватывающее впечатление — прежде всего в силу того гениального чувства стиля, которое его никогда не покидает».

С легкой руки Малера началась жизнь «Богатырской песни». Вскоре после венской премьеры Недбал исполнил ее в Праге. Потом Никиш дирижировал ею в Берлине, Гамбурге, Лейпциге. В Будапеште она прозвучала под управлением самого автора.

Вернувшись из Вены, Дворжак энергично принялся за оперу. 5 февраля 1899 года он закончил партитуру третьего акта. Еще десять дней ушло на увертюру. Потом Дворжак, против своего обыкновения, сам стал писать клавир. 12 апреля вся работа была завершена, а 23 ноября, к удовольствию зрителей, Черт и Кача уже носились в вихре танца на сцене Национального театра. Это было колоритное зрелище в духе славянских народных сказок о черте-неудачнике и смекалистом деревенском парне. (Вспомним пушкинского Балду, которому «черти собрали оброк»).

Первый акт начинается храмовым праздником в деревне. Крестьяне пируют, веселятся. Не весела только Кача, которую никто не приглашает танцевать. Парни боятся острого язычка девушки, да и больно уж толста она, одному не обхватить. Кача томится и готова, по ее словам, танцевать хоть с самим чертом, лишь бы не сидеть одной в углу. Слова ее слышит неожиданно появившийся среди крестьян хромоногий охотник и предлагает ей себя в партнеры. Забавная пара скачет в танце. Полька сменяется скочной. Веселье в разгаре. Черт Марбуэль, принявший облик хромого охотника, уговаривает Качу отправиться с ним в его замок, где всегда тепло и все озарено красным светом. Кача соглашается. В это время появляется пастух Йирка и рассказывает, что управляющий имением прогнал его с работы и послал к черту. При упоминании черта раздается страшный удар,

и Кача, увлекаемая Марбуэлем, в окружении пламени и дыма проваливается в преисподнюю. Мать Качи в отчаянии рыдает над открывшейся расщелиной, в которой исчезла ее дочка, но Йирка великодушно решается за ней «пойти к черту» и вернуть девушку.

Второй акт переносит зрителей в подземное царство. В ожидании Марбуэля, посланного на поимку «грешной души», черти играют в карты и так невыносимо шумят, что повелитель их Люцифер вынужден призывать к порядку. Появление Качи верхом на Марбуэле не приносит чертям радости. Во-первых, на шее у девушки висит крестик, который всех их угнетает. Во-вторых, они просто не знают куда им деваться от ее любопытных глаз. А кроме того Кача еще грозит расправиться с Марбуэлем за то, что он ее обманул и вместо замка привел в ад. Жизнь в аду становится чертям невыносимой. Они жаждут избавиться от Качи, но никак не могут уговорить ее вернуться в деревню.

Появляющийся Йирка соглашается забрать с собой Качу, за что Люцифер обещает его щедро наградить. Он говорит, что Марбуэль в наказание за «медвежью услугу» с Качей отправится снова в деревню. Он заберет там княгиню, жестоко обращавшуюся с крестьянами, и за это осужденную на адские мучения, а штраф, которым пока отделается ее управляющий, вручит Йирке. Пастух начинает с Качей танцевать. Музыка их увлекает. Они кружатся все быстрее и быстрее. Незаметно для Качи Йирка в танце уводит ее за пределы адской обители, и черти поспешно захлопывают ворота ада.

Бедному, загнанному Качей Марбуэлю не везет и в третьем акте. Придя в покои княгини, он встречает там ненавистную ему толстуху. В страхе он забывает о поручении Люцифера и, поторапливаемый Йиркой, спешит спастись бегством. Подстроивший эту встречу Йирка торжествует победу. Княгиня, пережившая испуг, назначает Йирку своим первым советником, Каче дарит домик, а крестьян освобождает от притеснений.

Либретто Венига нельзя назвать особенно складным и удачным. Мало сохранилось в нем поэтической безыскусственности народной легенды. Но музыка Дворжака восполнила многие пробелы, и опера слушается с большим интересом. С начала до конца в ней проходят народнобытовые и контрастирующие с ними фантастические элементы. Одни танцевальные мелодии сменяются другими, и здесь ясно ощущается рука автора «Славянских танцев». Тот же зажигательный ритм, те же сочные краски. Музыкальные характеристики оперы четко делятся на три группы. Доминирующая группа, в соответствии с замыслом, это темы, характеризующие Качу, крестьян и бодрая, жизнерадостная

маршеобразная тема Йирки. Это — музыкальная основа всей оперы, создающая образ находчивого, бесстрашного, наделенного чувством юмора чешского народа.

Вторая небольшая группа тем очерчивает княгиню, ее слуг и приближенных. Наконец, третья группа рисует ад и его обитателей, таких страшных для княгини и для тех, кто причиняет людям зло, но неспособных сделать что-нибудь дурное простым крестьянам. Эти музыкальные образы построены на целотонной гамме. А так как целотонная гамма никогда не встречается в славянских песнях, появление ее в музыке, пронизанной песенными интонациями, непременно воспринимается как вторжение чего-то чуждого и зловещего. Здесь Дворжак следует примеру русских композиторов, которые применяли целотонную гамму для изображения персонажей из «потустороннего» мира (Черномор в «Руслане и Людмиле» Глинки, Статуя Командора в «Каменном госте» Даргомыжского).

Песни веселящихся крестьян, танцевальные сцены, насыщенные интонациями чешской народной музыки, образы добродушного, смелого Йирки, перехитрившего и чертей и княгиню, и веселой, энергичной толстушки Качи напоминали зрителям полюбившуюся «Проданную невесту» Сметаны, и спектакль был принят на редкость тепло.

«Опера прошла прекрасно, — писал Дворжак Гёблу, — солисты, хор и оркестр исполняли ее с энтузиазмом, так что я получил от этого большую радость, и если бы у меня был новый текст, то уже сегодня с удовольствием снова взялся бы за работу».

Успехи чешского оперного искусства начинали беспокоить габсбургское правительство. Пражский Национальный театр, становясь центром западнославянской культуры, привлекал к себе внимание крупнейших музыкальных деятелей Европы, а это вовсе не входило в планы имперских властей. Огромные средства выделяли они большому немецкому оперному театру в Праге, где ставились «Мейстерзингеры» и другие оперы Вагнера, чтобы пышность их постановок затмевала чешский театр. Шла борьба за влияние, за зрителя. И чешские композиторы считали своим патриотическим долгом пополнять и обновлять репертуар Национального театра, детище всего чешского народа.

Дворжак, окрыленный успехом «Черта и Качи», решил, что следующее его произведение тоже будет опера. Он принялся упорно искать повсюду новое либретто, просил литераторов написать ему что-нибудь. Шуберт тиснул в театральном бюллетене объявление, в котором говорилось, что маэстро Дворжаку нужен новый оперный текст. Но все было безрезультатно. Зимрок тем временем соблазнял Дворжака

большими гонорарами, только бы поскорее получить от него какое-нибудь сочинение. После успеха симфонии «Из Нового Света», он согласен был напечатать любое симфоническое произведение Дворжака, не говоря уже о камерных. Но на все его предложения Дворжак отвечал отказом. Он хотел писать оперу, только оперу. Ничто его больше не увлекало.

Наступил как бы антракт в творческой жизни композитора. Дворжак продолжал занятия в консерватории. Много времени проводил с детьми. Сорванец Отакар да и Антонин огорчали его своими сумасбродными выходками и нежеланием сидеть над учебниками. Девочки были мало музыкальны. Только Магда обладала красивым меццо-сопрано и мечтала стать певицей. Дворжак охотно помогал ей разучивать песни и романсы, с удовольствием принимал участие в общих семейных забавах, играл в «дарду». Когда приходили Сук с Отилией, он музицировал с ними. Но ничего не сочинял.

Проходили месяцы. Наступил XX век. Как дирижер Дворжак согласился выступить 4 апреля 1900 года в абонементном концерте Чешской филармонии. Ему было скучно. Он готов был исполнять даже чужие произведения. Кроме его симфонической поэмы «Голубок», в программу включаются «Трагическая увертюра» Брамса, «Неоконченная», си-минорная, симфония Шуберта и Восьмая симфония Бетховена — произведения самых близких, самых дорогих его сердцу композиторов. Пражане, впервые в тот вечер в Рудольфинуме познавшие Дворжака как дирижера — интерпретатора чужих сочинений, не подозревали, что многие из них видят композитора за дирижерским пультом в последний раз.

KONCERTY „ČESKÉ FILHARMONIE".

(Celkem XX. koncert.)

„ČESKÁ FILHARMONIE" ORGEL 4000 (IV.)

Program a rozbor skladeb

IV. (V. ročníku)

KONCERTU

dne 4. dubna 1900

Dirigent: mistr Dr. Ant. Dvořák, profesor a hudební skladatel.

Sestavil Prof. KAREL KNITTL.

1. Joh. Brahmus: Tragická ouvert. Op. 81.
2. Fr. Schubert: H mol Symfonie (nedokončená) a) Allegro moderato. b) Andte con moto.
3. Dr. Ant. Dvořák-Holoubek, symf. báseň. Op. 110 na slova Erbenovy básně.
4. L. v. Beethoven: 8. Symfonie F dur. Op. 93. a) Allegro vivace e con brio, b) Allegro scherzando, c) Tempo die Menuetto, d) Allegro vivace.

Программа концерта чешской филармонии, в котором Дворжак выступал в последний раз как дирижер

После этого всего лишь один раз Дворжак взял в руки дирижерскую палочку. То был торжественный концерт 29 мая 1900 года в честь семидесятилетнего юбилея Йозефа Траги, сумевшего в свое время уговорить Дворжака принять профессуру в Пражской консерватории и добившийся наконец слияния ее с Органной школой. К этому дню Дворжак сочинил на слова Врхлицкого кантату «Праздничная песнь», и разучив ее с хором и оркестром консерватории, исполнил в малом зале Рудольфинума. Это и было его самое последнее появление за дирижерским пультом.

Затем снова начался период напряженной композиторской деятельности Дворжака. Как из рога изобилия сыпятся на лист бумаги ноты, страница за страницей заполняется карандашными набросками.

Живя в Высокой, Дворжак иной раз даже отказывался принять участие в игре в кегли, которой обычно отводилось послеобеденное время по воскресеньям и четвергам, и шел в лесную чащу к озеру, чтобы сосредоточиться. В его мозгу созревала новая опера. Это тоже была сказка. Но уже не веселая как «Черт и Кача», а грустная.

Ярослав Квапил, сочинивший либретто, рассказывал, что, поселившись летом у моря, он читал много сказок и легенд о жителях подводного царства, о русалках, которые влюблялись в людей и потом гибли сами или губили своих возлюбленных.

Под шум волн образы баллад Эрбена, этих самых прекрасных чешских баллад, и герои сказок Вожены Немцовой причудливо сплетались в его воображении с персонажами андерсеновских сказок, полюбившихся еще с детства. В результате родилось либретто, получившее название «Русалка».

Светлая ночь. Озеро, окруженное лесом. На старой иве, низко склонившей свои ветви к воде, в глубокой печали сидит Русалка. Она полюбила молодого Принца, который часто приходит сюда купаться. Когда появляется Водяной, которого выманивают из воды танцующие при лунном свете подруги Русалки и эльфы, Русалка рассказывает ему о своих чувствах и просит помочь ей стать простой женщиной, чтобы она могла всегда быть со своим милым, могла любить и быть любимой. Водяной направляет ее к Бабе-Яге. Ветхая колдунья согласна превратить ее в земную девушку, но ставит условие: она лишится дара речи на все время, пока будет среди людей. Если же возлюбленный ей изменит, то сам он погибнет, а она вновь станет русалкой. Водяной и подруги отговаривают Русалку от задуманного шага, но она согласна стать немой, лишь бы быть возле любимого. Баба-Яга уводит Русалку в свою хижину и превращает ее в красавицу девушку. Из леса доносятся звуки охотничьих рогов. Появляется Принц. Он спрашивает девушку: кто она? откуда? Но Русалка лишь молча подает ему руку. Очарованный юноша уводит с собой лесную красавицу.

Так в мир сказочный, подернутый дымкой грусти и причудливой фантастики, вторгается реальный мир.

Второе действие происходит в замке Принца, который празднует свою свадьбу с загадочной немой девушкой. Слуги весьма прозаически комментируют странное увлечение своего хозяина, видя, как он заглядывается на богатую молодую княжну, приехавшую на свадьбу. Русалка сбегает по лестнице в парк к дворцовому пруду, где временно поселился Водяной, чтобы поведать ему о своем горе. Оттуда они оба наблюдают любовную сцену между Принцем и княжной. Разгневанный Водяной

предстает перед Принцем, пророчит ему гибель и, схватив в свои крепкие руки Русалку, исчезает с нею в воде.

Сбывается заклятие Бабы-Яги. Русалка снова принимает свой облик, но Золотые волосы ее потускнели, глаза потухли. Измученная и обессиленная, сидит она на ветке старой ивы. Баба-Яга советует ей убить своего неверного возлюбленного и кровью обидчика смыть нанесенное ей оскорбление. Тогда вернутся к ней краса и силы. Русалка с ужасом отвергает это предложение. Она по-прежнему любит Принца и ради его счастья готова все снести. На берегу появляются дворцовые слуги. Они просят помощи у Бабы-Яги, так как Принц, по-видимому, околдован. Водяной сердито прогоняет их. Сумерки спускаются над озером. Опечаленный исчезновением молчаливой красавицы, Принц приходит туда, где встретил ее в первый раз. Русалка спускается с ветвей радуясь встрече с любимым, но ее объятия дышат смертельным холодом. От прикосновения ее рук Принц погибает, а Русалка погружается в водяную пучину.

Совершая прогулки к лесному озеру, всматриваясь в его темные воды и думая при этом, конечно, над своей «Русалкой», Дворжак, бывало, до ужаса ясно представлял себе картины, которые должны были развернуться на сцене. Кругом шумел лес, порхали птицы, и совсем немного нужно было фантазии, чтобы где-то за деревом увидеть пляшущих эльфов, косматую голову Водяного, или скрюченную фигурку Бабы-Яги. В тысячах различных форм текла вокруг Дворжака удивительная, загадочная жизнь природы, и Дворжак чувствовал свою неразрывную связь с ней. Как в дни сочинения увертюр из цикла «Природа, Жизнь и Любовь» им владели восторг и упоение. Понятным становилось стремление далеких предков обожествлять природу, поклоняться ее загадочной мощи, воспевать ее.

Партитура «Русалки» имеет подзаголовок «Лирическая сказка». И действительно, лиризмом окрашено все трогательное повествование о большой и глубокой любви Русалки к Принцу. Картины природы, романтическая тема Принца, жанровые характеристики слуг, ворчание Водяного и визги Бабы-Яги — все это только фон, оттеняющий основную линию. Нет никакого сомнения, что Дворжак задумал «Русалку» как поэму о сильном, всепоглощающем человеческом чувстве. Музыкальная драматургия оперы говорит именно о симфонических принципах развития. Основная тема, — ее можно последовательно называть «темой русалки», «темой любви», «темой томленья» — многозначна и резко контрастирует со всеми остальными музыкальными образами. Впервые она появляется уже в

четвертом такте краткого вступления:

12[Andante sostenuto]

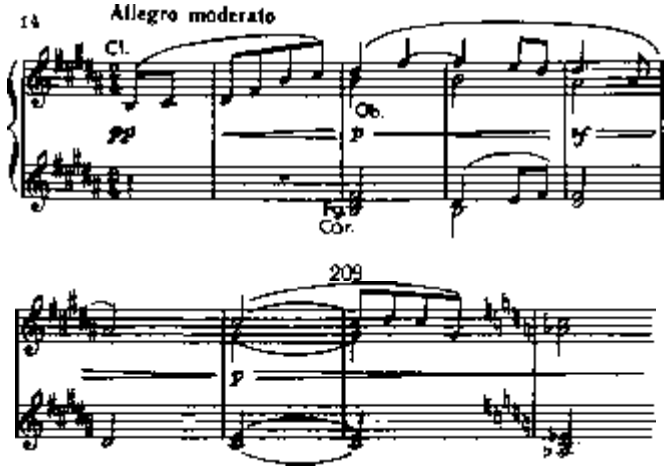
Она полна затаенной грусти, томления и не имеет даже налета таинственности, словно Русалка не фантастический персонаж, а реально чувствующее и страдающее существо.

Особенное лирическое обаяние получает эта тема в той сцене, когда Русалка, преображенная чарами Бабы-Яги, выходит из хижины:

13 Andante

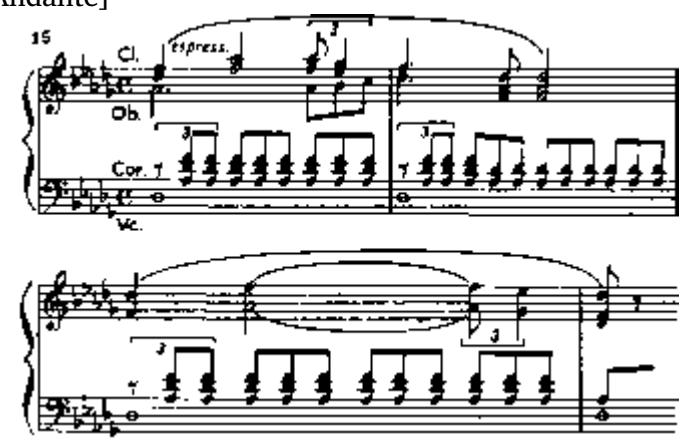
В дальнейшем развитии тема эта приобретает драматическую окраску. В звучании кларнетов, возникающих на колеблющемся фоне струнных, которые изображают как бы мерное качание волн, слышны вздохи томленья бедной Русалочки. Глубокая грусть звучит в мелодии, построенной на этой теме тогда, когда Русалка видит, что Принц охладевает к ней:

14 Allegro moderato



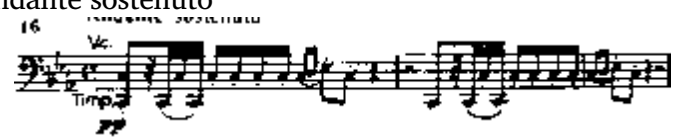
Наконец, в последней сцене, когда умирает Принц, вновь возникает «тема русалки», звучащая здесь трагически, как тема погибших мечтаний о счастье:

15 [Andante]



Грусть и лиризм основной темы набрасывают тонкую дымку какой-то мечтательности на всю музыку оперы. Ею приглушены охотничьи фанфары, возвещающие о появлении Принца. Ею окрашены картины природы, образы леса, озера и населяющих их существ. Но это не лишает музыку оперы редкой красоты и богатства. Музыкальные образы, контрастирующие с основной «русалочьей» темой, своеобразны и выразительны. Вот тема водных глубин, темной, властной силы, призывающей Русалочку в конце концов в пучину озера:

16 Andante sostenuto



Она появляется в первых тактах вступления и с нею связывается образ Водяного. В соответствии с поэтической безыскусственностью образов народных сказок, Водяной не только грозен и страшен. Он справедлив и даже чуточку добр. Он жалеет Русалочку, тронутый ее любовью: «Беда, беда, бедная Русалка бледна!» — стонет он в пруду.

Тема Бабы-Яги близка по характеру к теме Водяного:

17 [Vivace]

Это — тоже представительница «темного царства», и хоть она зла, но все-таки уступает просьбам Русалки и дает ей возможность приблизиться к любимому, испытать свое счастье.

А вот все окружение Принца (разлучница-княжна, слуги, почти буффонадные персонажи — лесничий и поваренок, «празднующие труса» при появлении Водяного) вовсе не наделено привлекательными чертами. Это отрицательный полюс конфликта.

Что касается образа Принца, то вначале он охарактеризован романтически мужественной темой:

18 Moderate

Но очень скоро рыцарский блеск меркнет: чувство его не выдержало испытания, и далеким воспоминанием о нем звучит тусклый наигрыш флейт в последней сцене на берегу озера:

19 [Meno mosso]

Песни и хороводы лесных фей, так же как и основная «тема русалки», тесно примыкают к интонационной сфере чешской народной песенности.

Сочетание в музыке «Русалки» бытовых и фантастических элементов, построенных на реалистической самобытно-национальной песенной основе невольно заставляет вспомнить

сказочные оперы Римского-Корсакова. В то же время музыка Дворжака близка к той лирической задушевности Чайковского, к той мечтательности, которой отличаются все женские образы в его операх. Речь идет не о каких-то заимствованиях или влияниях. Просто разбирая «Русалку», которую по праву считают вершиной оперного творчества Дворжака, хочется еще раз подчеркнуть, что и в музыкально-сценическом жанре у славянских художественных культур существует большая общность. Сочетание поэтической звукописи с выражением глубоких чувств, преломляемых через образы природы или сказочные образы, созданные богатой народной фантазией — одинаково свойственны русскому, польскому, чешскому музыкальному искусству.

Сцена из оперы «Русалка». Прага, 1963

Дворжак сочинял «Русалку» с 21 апреля по 27 ноября 1900 года. Как только партитура и клавир были закончены, Национальный театр приступил к репетициям. В начале февраля почти все уже было готово, но в театре вдруг начались неурядицы, открытые выступления против главного дирижера. Всего год прошел, как в результате критических замечаний некоторых музыкальных деятелей сменилось руководство Национального театра. Тридцатисемилетний дирижер Карел Коваржовиц, назначенный главным дирижером театра, казалось бы неплохо справлялся со своими обязанностями. Публике он нравился, и спектакли под его управлением проходили с большим успехом. Но в оркестре и среди артистов хора существовала против него оппозиция. И вот, без видимой причины, подчиняясь только законам какого-то внутреннего брожения, совсем накануне премьеры «Русалки» оркестр и хор объявили забастовку и отказались выступать под управлением

Коваржовица. Три недели Национальный театр не давал оперных представлений.

Симпатии Дворжака были, конечно, на стороне Коваржовица, и он очень сердился на музыкантов, срывавших уже совсем подготовленную постановку его «Русалки». К счастью, Коваржовиц оказался достаточно энергичным и сумел быстро собрать новый оркестр (из остатков старого оркестра театра организовался потом самостоятельный оркестр Чешской филармонии). А хор, увидя это, вернулся с повинной. Репетиции возобновились.

31 марта 1901 года премьера «Русалки» прошла с успехом, превзошедшим все ожидания. Особенно хороша была певица Ружена Матурова, исполнявшая заглавную роль. Начиная с этого дня «Русалка» прочно стоит в репертуаре Национального театра.

Так Дворжак, приближаясь к концу жизни, создал одну из лучших чешских опер, одержав победу и в той области музыкального творчества, в которой у него было так мало удач.

Через месяц Дворжак получил письмо от Малера, в котором тот сообщал, что хочет эту оперу поставить в Вене. С согласия Дворжака писательнице Йозе Вилл, известной под псевдонимом Йозефус Вилден, было поручено сделать немецкий перевод текста оперы. Генеральный интендант театра расщедрился и обещал выплатить Дворжаку небывало высокий гонорар. В Прагу на подпись композитору выслали соответствующее соглашение, но Дворжак почему-то не спешил его подписывать.

Малер распределил партии. На роль Русалки намечено было пригласить чешскую певицу Берту Ферстер-Лаутерер — «наилучшую из всех Татьян», как назвал ее Чайковский после пражской премьеры «Евгения Онегина». В Вене говорили о том, что премьера должна состояться в день рождения-императора. А Дворжак не возвращал подписанное соглашение.

1 мая 1902 года Йоза Вилл писала Дворжаку: «…руководство придворной оперы удивлено и пребывает в нетерпении по поводу того, что подписание соглашения так необычайно затягивается — нельзя ли это быстрее привести к завершению?»

Дальше история венской постановки «Русалки» продолжения не имеет. Затеянная Малером она почему-то так и не была осуществлена. А роль в ней Дворжака, всегда так мечтавшего о продвижении своих опер на зарубежные сцены, непонятна и загадочна.

При жизни композитора «Русалка» за рубежом нигде не ставилась. Немецкий перевод текста, сделанный Йозой Вилл, тоже был напечатан уже после смерти Дворжака, параллельно с чешским текстом при издании клавира в Праге фирмой Урбанка.

Утром на следующий день после пражской премьеры «Русалки» Дворжак появился в дирекции театра. Он был в очень хорошем настроении, и золотистые искорки сверкали в его темных глазах из-под надвинутого на лоб котелка. Увидев Квапила, он бросился к нему:

— Давайте скорее, скорее какое-нибудь новое либретто!

— У меня нет его, маэстро, — как провинившийся школьник, смущенно ответил Квапил, невольно отступая от надвигавшейся на него массивной фигуры. Но Дворжак не унимался:

— Давайте что-нибудь свеженькое, пока у меня есть желание! С хорошей ролью для Матуровой! — кричал он, прижимая Квапила к стене, и отпустил беднягу только тогда, когда тот пообещал не откладывая приняться за работу.

Закат

14 апреля 1901 года Прагу облетела сенсационная весть: Антонин Дворжак и Эмиль Фрида (Ярослав Врхлицкий) назначены бессменными членами Верхней палаты австрийского парламента.

Опытные политики понимали, что Габсбурги сделали это лишь для того, чтобы продемонстрировать чехам свою добрую волю, показать, как высоко они ценят чешскую культуру и ее деятелей. На протяжении трех столетий «Габсбургской ночи» уже не раз бывало так, что вместо удовлетворения серьезных требований народа о предоставлении свободы и независимости, австрийские власти старались небольшими знаками внимания и мелкими уступками притушить возникавшее брожение, чтобы все было спокойно и не расшатывались устои империи. Всем хорошо было известно, что Дворжак принимал в общественной жизни весьма незначительное участие, и потому ожидать чего-нибудь существенного от его деятельности в парламенте, конечно, не приходилось.

Дворжак и сам был смущен оказанной ему честью, особенно когда ему сказали, что он первый музыкант, который войдет в так называемую Палату господ. Но делать было нечего. 14 мая Дворжаку и Врхлицкому надлежало прибыть ко двору, чтобы принести присягу и принять участие в первом заседании. Дворжак с женой поехали в Вену. Дворжак был взволнован, нервничал и от этого больше, чем обычно, казался странным. Проезжая красивую местность с прудами, Врхлицкий обратил внимание на тучи комаров, висевшие в воздухе. Дворжак будто не слышал слов Врхлицкого, ничего не ответил и сосредоточенно молчал. А уже в Вене, направляясь в дом Йозефа Главка, где им предложили остановиться, он вдруг совсем не к месту произнес: «Это они из этой воды!»

14 мая был не легкий день для Дворжака.

Чувство законной гордости, любопытство, чувство, похожее на страх перед тем неведомым, что ждало его за закрытой дверью зала заседаний, огорчение оттого, что в холле пришлось расстаться с женой, — все перемешалось в его душе, когда он с Врхлицким очутились в здании парламента. Какой-то голос шептал ему: брось все, уйди. Что тебе здесь делать? Но Дворжак взял себя в руки, привычным, легким движением провел рукой по топорщившимся усам и шагнул за порог. Оба они с Врхлицким были одеты во фраки. Белизной сверкали перчатки на руках. А на шее у каждого, на красной шелковой ленте, висела почетная

награда — большая золотая медаль «За литературу и искусство».

После обычных формальностей, новых членов представили двум президентам Палаты (одним из них был князь Виндишгрец) и лидерам четырех группировок. Дворжак покорно позволял вести себя то в одну сторону, то в другую, судорожно ухватившись за руку графа Франтишка Туна, и не проявлял никаких эмоций. Затем Дворжака подвели к его месту на последней скамье правого крыла. Пока не зазвонил колокольчик, возвещавший начало заседания, Дворжака не оставляли одного. К нему подходили графы, бароны, князья, объяснялись в любви, заверяли, что принадлежат к числу поклонников его музы, выражали удовольствие по поводу того, что видят его в своей среде. Вокруг Врхлицкого также теснились аристократы. Появление в Верхней палате парламента двух чешских бородачей, не имевших ни знатной родословной, ни чинов; ни богатства, было настоящим событием в среде людей, упорно отстаивавших исключительность своих наследственных прав. Все пришли в возбуждение, и не таясь, не пряча иронических улыбок, говорили о том, что им интересно будет послушать, как музыкант и поэт станут обсуждать проекты законов.

Конечно, в тот день ни Дворжак, ни Врхлицкий участия в дебатах не принимали. А когда нужно было голосовать, оба по-чешски сказали «согласен».

Готовясь покинуть зал заседаний, Дворжак сгреб все лежавшие в ящичке его стола отлично очиненные карандаши и, зажав их в руке, с невозмутимым видом под стрелами любопытствующих взглядов пошел к выходу.

— Ими хорошо будет писать на нотной бумаге, — сказал он дожидавшейся его жене, вручая ей карандаши как букет цветов.

На этом закончилось участие Дворжака в работе австрийского парламента. Никакие уговоры не могли заставить его появиться там еще раз.

В Праге в это время уже шла подготовка к празднованию шестидесятилетнего юбилея Дворжака. В ответ на воззвание «Далибора», который старался мобилизовать музыкальные организации для достойного проведения торжеств, из представителей «Умелецкой беседы», Национального театра, «Глагола Пражского», консерватории был создан юбилейный комитет. Он намечал план проведения концертов, составлял программы, но Дворжак, вернувшись из Вены, ни в чем этом абсолютно не хотел принимать участия и даже сердился, когда его просили высказать свои пожелания.

Усиленно отказывался Дворжак и от поста директора консерватории, который ему предложили занять в связи с уходом

на покой Бенневица. Его долго уговаривали, взывая к его патриотическим чувствам, ибо престиж учебного заведения в немалой степени зависит от того, кто его возглавляет; заверяли, что профессор Карел Книттль, назначенный заместителем директора, возьмет на себя всю административную работу, и только такой ценой, наконец, получили его согласие.

Как только завершились выпускные экзамены в консерватории и установилась погожая пора, Дворжак перебрался в Высокую и погрузился в хозяйственные заботы. То ему нужно было достать какие-то новые сорта деревьев; то голубок с черными крыльями и наполовину черным оперением вокруг шеи остался без пары и может улететь, если не раздобыть такую же голубку; то у кого-то Дворжак видел пару птиц с темными, почти синими крыльями и белым брюшком, а у него таких нет. Дворжак пишет письма, дает заказы своим поставщикам, неустанно печется о саде и о пополнении своей живой коллекции. Творческая мысль его отдыхает в ожидании нового либретто.

В канун шестидесятилетия Дворжака вышел специальный выпуск «Далибора», целиком посвященный композитору. Там были написанные в его честь стихи поэтов, очерки А. Чеха, Й. Б. Ферстера, А. Шуберта и других, разборы его сочинений. В день рождения Дворжака все чешские газеты и многие газеты за границей поместили обширные дифирамбические статьи о нем. По всей Чехии зазвучала музыка Дворжака. «Вечера Дворжака» стали проводить и в других странах.

Утром 8 сентября 1901 года в деревне, где родился композитор, в разукрашенном флагами и знаменами Нелагозевесе гулкий выстрел мортиры оповестил о начале юбилейных торжеств. Празднично одетые крестьяне и многочисленные гости из Праги отслушали мессу в храме, в котором был крещен Дворжак. Там пел Чешский вокальный квартет, приехавший из Праги и большой хор из Вельтрус. Сам Дворжак не присутствовал на торжестве. В Нелагозевес поехали только его дети — Анна, Магда и Отакар.

После парадного обеда под сенью старого замка длинное шествие направилось к родному дому композитора. Здесь произносили речи во славу Дворжака. Опять пел вокальный квартет и хоровая капелла, оркестр играл «Славянские танцы». Затем в замке состоялся большой концерт. Исполняли камерно-инструментальные сочинения и «Моравские дуэты», а Магда спела арию из «Русалки» и несколько песен.

Лодочными прогулками по Влтаве и шумным народным гуляньем при свете факелов завершался этот праздничный день в Нелагозевесе. А в Праге в этот час спектаклем «Упрямцы» и

одноактным балетом на музыку «Славянских танцев» открылся цикл дворжаковских постановок.

Дворжак и здесь не присутствовал. Чтобы избежать ненавистной ему парадной шумихи, он поехал в Вену для деловой встречи с Малером. Однако юбилейные концерты и спектакли так были распланированы, что Дворжак не смог совсем их избежать. Национальный театр, например, показывал цикл, в который входили кроме упомянутых «Упрямцев» и балета еще оперы «Хитрый крестьянин», «Димитрий», «Якобинец», «Черт и Кача» и «Русалка», театрализованный вариант «Св. Людмилы», а также пьеса Франтишка Шамберка «Йозеф Кайетан Тыл» с музыкой Дворжака. Все это растянулось почти на два месяца. А потом началось, так сказать, официальное чествование.

6 ноября после представления «Славянских танцев» в Национальном театре пражские и периферийные музыкальные общества длинной колонной с лампионами в руках направились к дому композитора на Житной. Во дворе дома расположился «Глагол Пражский» — первый исполнитель «Гимна» Дворжака, принесшего славу композитору. К сожалению, Карла Бендля, старого, верного друга Дворжака уже не было в живых, и руководил хором Карел Книттль.

Дворжак ничего не подозревал и мирно проводил вечер в домашнем кругу, когда вдруг за окном послышалось красивое, слаженное пение многих сотен голосов. Он прислушался и узнал серенаду «Долго здравствуй», которую ему исполнял «Глагол Пражский». Дворжак растерялся: что ему делать? куда деваться? Когда в дверях его комнаты появилась депутация, на улице грянуло: «Слава Дворжаку!»

— Скажите им, что это уже слишком! — со слезами на глазах бросился к пришедшим Дворжак. — Это слишком!

Он упорно отказывался выглянуть в окно, не хотел выйти к собравшимся, но потом успокоился, спустился во двор и простыми, теплыми словами стал благодарить певцов. Он сказал, что лозунг «Песней к сердцу, сердцем к родине», который красуется на знамени «Глагола Пражского», всю жизнь был и его лозунгом и что в дальнейшем, насколько у него хватит сил, он тоже будет стараться приумножить славу чешского искусства.

Избежав чествования в Нелагозевесе, сведя к минимуму свое появление в театрах и на концертах, проводившихся всю осень в рамках его юбилея, Дворжак после серенады под окном уже не решился отклонить приглашение на общегородское чествование. Там все было пышно и торжественно, как только умеют это обставить в Чехии. Звучало много музыки, и в адрес Дворжака было сказано много-много хороших слов. Разумеется,

композитору все это было приятно, но по-настоящему счастливым он почувствовал себя только тогда, когда все закончилось и он снова очутился дома.

Как отзвуки юбилейных торжеств, еще в начале 1902 года приходили сообщения о концертах из его произведений в городах Англии, где гастролировал Ганс Рихтер, в Германии, Австрии. Дворжак складывал в стопку все письма и телеграммы. На приглашения приехать отвечал отказом. Не выбрался даже к милым моравanам. «Больше четырнадцати месяцев я сижу без работы, — писал он, недовольный собой, — не могу ни за что взяться и не знаю, как долго продлится мое нынешнее состояние».

Томимый затянувшейся творческой паузой, Дворжак решил было писать оперу на сочиненное Карлом Пиппихом еще в начале 80-х годов либретто «Кончина Власты». Он сделал ряд эскизов, наметил кое-какие переделки либретто, когда вдруг к нему пришел ученик Фибиха Отакар Острчил и стал просить отказаться от сочинения музыки к «Кончине Власты», так как сам он уже давно работал над этой оперой и первое действие совсем закончил. Дворжак проявил великодушие и согласился выполнить желание Острчила.

После этого он стал делать наброски к «Армиде». Это тоже было не новое либретто. Ярослав Врхлицкий, крупнейший знаток романской литературы в Чехии, сочинил его сразу же после завершения перевода на чешский язык поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», а уже в 1887 году этот перевод был напечатан. В «Армиде» Врхлицкого есть ряд отклонений от поэмы Тассо.

Войско крестоносцев во главе с Готфридом Бульонским осаждает Дамаск. Сирийский король-волшебник Йемен предлагает Армиде — дочери своего союзника Гидраота — проникнуть в лагерь противника, своей красотой очаровать рыцарей и вызвать среди них распри, чтобы легче было их разгромить. Армида не хочет этого делать, но Йемен силой волшебства дает возможность девушке взглянуть на вражеский стан, где среди рыцарей она узнает Ринальда, с которым случайно встретилась в лесу и которого полюбила. Армида отправляется во вражеский стан. С помощью своего возлюбленного, несмотря на противодействие пустынника Петра, разгадавшего ее намерения, Армида проникает к Готфриду Бульонскому. Она хочет заманить его в город и там убить, но любовь к Ринальду заставляет ее забыть о своем намерении. Она увлекает юношу в волшебные сады Йемена, чтобы там насладиться его ласками. Разгневанный Йемен сообщает двум рыцарям, которые ищут Ринальда, что спасти его от любовных

чар может только щит архангела Михаила, спрятанный в замке. Рыцари завладевают этим щитом. Ринальд возвращается к войску. В начавшейся битве он убивает Йемена и смертельно ранит Армиду, не узнав ее в мужском платье. Ринальд горячо оплакивает свою возлюбленную. Армида, умирая, принимает христианство.

Трудно сказать, какие причины побудили Дворжака написать оперу на это либретто, сильно отличающееся от общей тематики его произведений: отсутствие другого текста, высокое качество работы Врхлицкого и желание закрепить с ним дружбу или поиски чего-то нового, что побудило бы искать и новые средства выразительности в музыке. Дворжак знал, что на сюжет поэмы Тассо написано много десятков опер, начиная с созданной еще в 1624 году оперы Клаудио Монтеверди «Единоборство Танкреда и Клоринды». Наряду с посредственными композиторами, образами поэмы Тассо вдохновлялись Люлли, Гендель, Глюк, Россини. Но если в свое время античные и рыцарские сюжеты сыграли бесспорно положительную роль в утверждении «светских» основ оперного искусства, «Армида» Врхлицкого — Дворжака была явлением далеким от круга интересов чешской общественности, строившей свою национальную культуру. Великолепно сделанная Врхлицким «интерпретация» поэмы Тассо не содержала идеи, которая как мостик могла бы соединить образы архаического прошлого с современностью.

«Армиду» Дворжака нельзя считать произведением абсолютно вненациональным, как это пытаются некоторые утверждать. В музыке ее довольно ясно ощущаются мелодические истоки чешской песенности. Тема, характеризующая войско крестоносцев, напоминает таборитские гимны. Но наряду с этим в партитуре «Армиды» есть и кризисные черты позднего западноевропейского романтизма, сказавшиеся в предельном усложнении гармонического языка, а главное — в налете религиозного мистицизма (хоралоподобный «мотив креста», проходящий через всю оперу). Эта противоречивость в музыкальном языке и архаическое либретто, никак не связанное с действительностью, очевидно, и были причиной неуспеха оперы.

Дворжак, работавший всегда с увлечением, «Армиду» с самого начала прятал даже от ближайших друзей. Никому не проигрывал ее тем, не рассказывал замысла оперы. А в кругу семьи говорил: «Вот будут удивляться новой опере!»

Он рассчитывал, что «Армида», которая давалась ему значительно труднее предыдущих опер, получится его самой совершенной работой. Впрочем, такое чувство его охватывало каждый раз, когда он начинал новое сочинение. Однако «Армида»

не оправдала его надежд и мало принесла ему радости. Огорчения начались уже после того, как была закончена партитура (17 августа 1903 года).

Коваржовиц, взявшийся ставить оперу, провел всего несколько репетиций и под благовидным предлогом уклонился от этой работы, передав ее второму дирижеру Франтишку Пицке. Потом театр начал отодвигать день премьеры. Дворжак нервничал, был очень раздражителен, сердился даже на Матурову, для которой специально писал партию Армиды.

«…Я не видел д-ра Ант. Дворжака никогда таким расстроенным, как во время генеральной репетиции «Армиды», — писал Яначек. — Это было неудивительно: дирижерская палочка не овладела оркестром; г-н Птак из-за болезни не пришел; костюмы у действующих лиц спадали, и репетицию не довели до конца».

Премьера состоялась лишь 25 марта 1904 года. Чешская общественность весьма сдержанно отнеслась к постановке. Выдержав семь представлений, «Армида» сошла со сцены.

Музей Антонина Дворжака в Праге

Дворжак не предполагал, что «Армида» окажется его последним сочинением. Он чувствовал себя здоровым и крепким, а окружающие отмечали у него только несколько повышенную раздражительность. Летом 1903 года, доведя работу над оперой примерно до середины, Дворжак вынашивал уже дальнейшие творческие планы. Спускаясь по вечерам в деревню к трактиру «папаши» Фенцля, куда приходили и жившие поблизости горняки, Дворжак рассказывал им, что собирается писать оперу «Горимир», где среди действующих лиц будет много рудокопов; что в одном действии этой оперы на сцене всё устроят как в настоящей шахте: люди будут одеты как шахтеры и работать они будут точно

такими же инструментами, какими обычно работают в пршибрамских забоях. Горняки сомневались, удастся ли на сцене показать красоту и ужас шахты, но Дворжак возлагал надежды на постановщиков — ведь сумели же они изобразить в его опере пекло с чертями, рогами и хвостами. Потом Дворжак обещал пригласить на премьеру всех шахтеров из Пршибрама. Они займут, говорил он, первые ряды, чтобы все хорошо видеть, а потом выскажут свое мнение о том, насколько правильно и глубоко будет отражена действительность в этой опере.

Яначек на основании бесед с Дворжаком в этот период уверял, что «Армида» была бы последней оперой, в которой господствовала сплошная, непробиваемо густая пелена полнозвучных аккордов, его последней оперой в старом стиле» и что в дальнейшем композитор непременно бы «разрушил эту привычную архитектонику формы…»

Пока шла долгая возня с постановкой «Армиды», Дворжак сделал несколько карандашных набросков для «Горимира». Это и были его последние нотные страницы.

Уже на премьере «Армиды» Дворжак почувствовал себя плохо и, не дожидаясь конца спектакля, уехал домой. То был первый серьезный сигнал, обеспокоивший врача и близких.

Через несколько дней, возвращаясь с прогулки на вокзал, где он долго беседовал с железнодорожным инженером, рассказывавшим ему много интересного о локомотивах, Дворжак почувствовал себя озябшим. Придя домой, он послал за пивом, но выпил его уже через силу. Ему стало худо, и он прилег.

В последующие дни Дворжак никуда больше не выходил, и к нему перестали пускать посетителей. Но 3 апреля, услышав, что приехал Ян Козанек, Дворжак сам попросил его впустить. Радуясь гостю из Моравии, он встал с дивана, где лежал, сел к столу, закурил сигару и принялся расспрашивать о Кромержиже, о музыкальных новинках; исполненных обществом «Мораван», о том, как идут у них репетиции его «Свадебных рубашек». Дворжак намеревался приехать в Кромержиж 7 мая и продирижировать балладой.

Медаль, выпущенная в Чехословакии к пятидесятилетию со дня смерти Дворжака

Ночью Дворжаку стало так плохо, что постоянно лечивший его врач, доктор медицины профессор Ян Гнатек, потребовал немедленно созвать консилиум. Дворжака уложили в постель, всячески успокоив и пообещав, что скоро он будет здоров. Все возлагали надежду на его крепкий организм. Действительно, через несколько дней Дворжак почувствовал себя лучше. Отилия и Магда с радостью сообщили об этом Яну Козанку, но предупредили, что дирижировать в Кромержиже он не будет. Профессор запретил ему это категорически. До конца апреля Дворжак пролежал в постели, окруженный заботой врачей и домашних.

В яркий воскресный день 1 мая доктор Гнатек разрешил Дворжаку ненадолго встать.

Был солнечный полдень — время, когда появляется недобрая гостья Полудница…

Дворжака одели, под руку провели в столовую, так как от долгого лежания он очень ослабел, и усадили в кресло во главе стола. За праздничным обедом собралась вся большая семья. Была здесь и Отилия, подарившая Дворжаку первого внука — Йозефа, и дочка Анна с мужем Йозефом Соботкой. Отсутствовал только Сук, гастролировавший по Европе с Чешским квартетом. Дворжак с аппетитом съел суп и потом вдруг сказал:

— У меня очень кружится голова, я пойду лучше лягу…

Он приподнялся, вдруг сильно, как от испуга, побледнел, потом побагровел и упал в кресло.

Вбежавший через несколько минут в комнату доктор Гнатек констатировал смерть.

Это случилось 1 мая 1904 года.

В тот же день на здании пражского Национального театра был вывешен траурный флаг, возвестивший о том, что чешская музыкальная культура потеряла своего второго великого классика.

Список произведений Дворжака

1. Оперы

Альфред. Героическая опера в трех актах. Текст К. Кернера. 1870.

Ор. 14. Король и угольщик. Комическая опера в трех актах. Текст Б. Гульденера. 1871; вторая ред. 1874; третья ред. 1887.

Ор. 17. Упрямцы. Комическая опера в одном акте. Текст И. Штольбы. 1874.

Ор. 25. Ванда. Трагическая опера в пяти актах. Текст В. Бенеш-Шумавского. 1875.

Ор. 37. Хитрый крестьянин. Комическая опера в двух актах. Текст И. Веселого. 1877.

Ор. 64. Димитрий. Опера в четырех актах. Текст М. Червинковой-Ригер. 1881–1882.

Ор. 84. Якобинец. Опера в трех актах. Текст М. Червинковой-Ригер. 1887–1888.

Ор. 112. Черт и Кача. Опера в трех актах. Текст (по чешской народной сказке) А. Венига. 1898–1899.

Ор. 114. Русалка. Лирическая сказка в трех актах. Текст Я. Квапила. 1900.

Ор. 115. Армида. Опера в четырех актах. Текст (по «Освобожденному Иерусалиму» Т. Тассо) Я. Врхлицкого. 1902–1903.

2. Оратории и кантаты

Ор. 30. Гимн («Наследники Белой горы»). Для смешанного хора и оркестра. Текст В. Галека. 1872.

Ор. 69. Свадебные рубашки («Невеста призрака»). Баллада для солистов, смешанного хора и оркестра. Текст К. Эрбена. 1884.

Ор. 71. Святая Людмила. Оратория для солистов, хора и оркестра. Текст Я. Врхлицкого. 1885–1886.

Ор. 102. Американский флаг. Кантата для солистов, хора и оркестра. Текст Дж. Дрэйка. 1892.

Ор. 113. Праздничная песнь для смешанного хора и оркестра. Текст Я. Врхлицкого. 1900.

3. Симфонические произведения

Ор. 3. Симфония до минор («Колокола Злонице»). 1865.

Ор. 4. Симфония си-бемоль мажор. 1865.

Ор. 10. Симфония ми-бемоль мажор. 1873.

Ор. 13. Симфония ре минор. 1874.

Ор. 22. Серенада для струнного оркестра. 1875.

Ор. 40. Ноктюрн (си мажор) для струнного оркестра. 1870.

Ор. 44. Серенада (ре минор) для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов, контрафагота, трех валторн, виолончели и контрабаса. 1878.

Ор. 45. Славянские рапсодии ре мажор, соль минор и ля-бемоль мажор. 1878.

Ор. 46. Славянские танцы (№№ 1–8). 1878.

Ор. 60. «Первая» симфония (ре мажор). 1880.

Ор. 65. Скерцо каприччиозо. 1883.

Ор. 67. Гуситская увертюра. 1883.

Ор. 70. «Вторая» симфония (ре минор). 1884–1885.

Ор. 72. Славянские танцы (№№ 9—16). 1886.

Ор. 76. «Третья» симфония (фа мажор). 1875.

Ор. 78. Симфонические вариации на собственную тему. 1877.

Ор. 88. «Четвертая» симфония (соль мажор). 1889.

Ор. 91. Среди природы. Увертюра. 1891.

Ор. 92. Карнавал. Увертюра. 1891.

Ор. 93. Отелло. Увертюра. 1891–1892.

Ор. 95. «Пятая» симфония. («Из Нового света», ми минор). 1893.

Ор. 107. Водяной. Симфоническая поэма. 1896.

Ор. 108. Полудница. Симфоническая поэма. 1896.

Ор. 109. Золотая прялка. Симфоническая поэма. 1896.

Ор. 110. Голубок. Симфоническая поэма. 1896.

Ор. 111. Богатырская песнь. Симфоническая поэма. 1897.

4. Произведения для солирующих инструментов с оркестром

Концерт (ля мажор) для виолончели с оркестром. 1865.

Ор. 11. Романс для скрипки с оркестром. 1873.

Ор. 33. Концерт (соль минор) для фортепиано с оркестром. 1876.

Ор. 49. Мазурка для скрипки с оркестром. 1879.

Ор. 53. Концерт (ля минор) для скрипки с оркестром. 1879–1880.

Ор. 104. Концерт (си минор) для виолончели с оркестром. 1894–1895.

5. Камерно-инструментальные ансамбли

Ор. 1. Квинтет (ля минор) для двух скрипок, двух альтов и виолончели. 1861.

Ор. 2. Струнный квартет ля мажор. 1862.

Ор. 9. Струнный квартет ре мажор. 1870.

Ор. 10. Струнный квартет ми минор. 1870.

Квинтет (ля мажор) для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели.

Струнный квартет ля минор. 1873.

Струнный квартет фа минор. 1873.

Ор. 16. Струнный квартет ля минор. 1874.

Ор. 21. Трио (си-бемоль мажор) для фортепиано, скрипки и виолончели. 1875.

Ор. 23. Квартет (ре мажор) для фортепиано, скрипки, альта и виолончели. 1875.

Ор. 26. Трио (соль минор) для фортепиано, скрипки и виолончели. 1876.

Ор. 34. Струнный квартет ре минор. 1877.

Ор. 47. Пять багателей для двух скрипок, виолончели и фисгармонии (или фортепиано). 1878.

Ор. 48. Секстет (ля мажор) для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей. 1878.

Ор. 51. Струнный квартет ми-бемоль мажор. 1878–1879.

Ор. 61. Струнный квартет до мажор. 1881.

Ор. 65. Трио (фа минор) для фортепиано, скрипки и виолончели. 1883.

Ор. 74. Трио для двух скрипок и альта. 1887.

Ор. 77. Квинтет (соль мажор) для двух скрипок, альта, виолончели и контрабаса. 1875.

Ор. 80. Струнный квартет ми мажор. 1876.

Ор. 81. Квинтет (ля мажор) для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели. 1887.

12 вечерних песен (из «Кипарисов») для струнного квартета. 1887.

Ор. 87. Квартет (ми-бемоль мажор) для фортепиано, скрипки, альта и виолончели. 1889.

Ор. 90. Думки. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. 1891.

Ор. 96. Струнный квартет фа мажор. 1893.

Ор. 97. Квинтет (ми-бемоль мажор) для двух скрипок, двух альтов и виолончели.

Ор. 105. Струнный квартет ля-бемоль мажор. 1895.

Ор. 106. Струнный квартет соль мажор. 1895.

6. Произведения для струнных инструментов и фортепиано

Op. 57. Соната (фа мажор) для скрипки и фортепиано. 1880.

Op. 75. Романтические пьесы (№№ 1–4) для скрипки и фортепиано. 1887.

Op. 100. Сонатина' (соль мажор) для скрипки и фортепиано. 1893.

7. Фортепианные произведения

А. Для фортепиано в две руки

Op. 8. Силуэты. 12 пьес. 1879.
Op. 12. Думка и фуриант. 1884.
Op. 35. Думка. 1876.
Op. 36. Тема с вариациями. 1876.
Op. 41. Шотландские танцы. 1877.
Op. 42. Два фурианта. 1877.
Op. 53. Полька и галоп. 1861–1862.
Op. 54. Восемь вальсов. 1879–1880.
Op. 56. Шесть мазурок. 1880.
Op. 85. Поэтические картины. 13 пьес. 1889.
Op. 101. Восемь юморесок. 1894.

Б. Для фортепиано в четыре руки

Op. 46. Славянские танцы (№№ 1–8). 1878.
Op. 59. Легенды (№№ 1—10). 1881.
Op. 68. Из чешского леса. Шесть пьес. 1883–1884.
Op. 72. Славянские танцы (№№ 9—16). 1886.

8. Вокальные произведения

А. Для голоса с сопровождением фортепиано

Кипарисы. Восемнадцать песен на тексты Г. Пфлегер-Моравского. 1885.

Op. 2. Четыре песни (из «Кипарисов» в новой редакции). 1882.

Op. 3. Четыре песни на тексты В. Галека. 1876.

Op. 5. Сирота. Баллада на текст К. Эрбена. 1871.

Ор. 6. Четыре песни на сербские народные тексты. 1872.

Ор. 7. Шесть песен на тексты из «Краледворской рукописи». 1872.

Ор. 9. Четыре песни на тексты Э. Красногорской (№№ 1–2) и В. Галека (№№ 3–4). 1871, 1876.

Ор. 31. Пять «Вечерних песен» на тексты В. Галека. 1876.

Ор. 50. Три песни на новогреческие тексты (В. Небески) 1878.

Ор. 55. «Цыганские мелодии». Семь песен на тексты А. Гейдыка. 1880.

Ор. 73. «В народном духе». Четыре песни на тексты чешских народных песен. 1886.

Ор. 83. «Песни любви» (Новая редакция восьми песен из «Кипарисов»). 1888.

Ор. 99. Десять песен на тексты из «Кралицкой Библии». 1894.

Б. Ансамбли с сопровождением фортепиано

Ор. 20. Четыре дуэта на моравские народные тексты. 1875.

Ор. 32. Тринадцать дуэтов на тексты моравских народных песен. 1876.

Ор. 38. Четыре дуэта на моравские народные тексты. 1877.

В. Хоровые произведения

Ор. 27. Пять хоров для мужских голосов на тексты литовских народных песен. 1878.

Ор. 28. Гимн чешских крестьян для смешанного хора и оркестра. Текст К. Пиппих. 1885.

Ор. 29. Четыре песни для смешанного хора. Тексты А. Гейдыка и народные. 1876.

Ор. 43. Три словацкие народные песни для мужского хора и фортепиано в четыре руки. 1877.

Ор. 63. Среди природы. Пять смешанных хоров. Тексты В. Галека. 1882.

Чешские и моравские народные песни для мужского хора. Тексты А. Гейдыка. 1877.

Г. Произведения религиозного характера

Ор. 58. Stabat mater для солистов, хора и оркестра. 1876–1877.

Op. 79. Псалом 149 для хора и оркестра. 1879 (вариант для мужского хора), 1887 (вариант для смешанного хора).

Op. 86. Месса (ре мажор) для солистов, хора и оркестра. 1887 (инструм. 1892).

Op. 89. Реквием для солистов, хора и оркестра. 1890.

Список литературы о Дворжаке

Бэлза И. Антонин Дворжак. М.—Л., Музгиз, 1949.

Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., Музгиз, 1951.

Бэлза И. Чешская оперная классика. М., «Искусство», 1951.

Бэлза И. Пятая симфония Дворжака. М., Музгиз, 1950.

Бэлза И. Антонин Дворжак. Лекция. М., Музгиз, 1954.

Бэлза И. Фортепианная музыка Дворжака. «Советская музыка», 1961, № 5.

Бэлза И. Роль Дворжака и его школы в развитии русско-чешских культурных связей. «Ученые записки Института Славяноведения АН СССР», том 26. АН СССР, М. 1963.

Бэлза И. Вступительные статьи к советским изданиям следующих произведений Дворжака: симфония «Из Нового Света» (партитура), М., 1954; «Песни любви», М., 1954; «Славянские танцы» (партитура в двух томах), М., 1956; «Черт и Кача» (клавир), М., 1956; «Моравские дуэты», М., 1958; Шесть песен на тексты «Краледворской рукописи», М., 1959.

Бэлза И. Последняя симфония Дворжака. «Музыкальная жизнь», 1969, № 6.

Бернандт Г. Пятая симфония Антонина Дворжака. М.,1954.

Антонин Дворжак. Сборник статей. Составление и общая редакция Л. С. Гинзбурга. Вступ. статья И. Ф. Бэлзы. М., «Музыка», 1967.

«Дворжак в письмах и воспоминаниях». Перевод с чешского Л. А. Александровой. Общая редакция и вступ. статья И. Ф. Бэлзы. М., «Музыка», 1964.

Переписка А. Дворжака с В. И. Сафоновым (1889–1890). Публикация В. А. Киселева. «Краткие сообщения Института Славяноведения АН СССР», вып. 17. АН СССР, М., 1955.

Киселев В. Антонин Дворжак в России «Советская музыка», 1951, № 11.

Лазько А. Виолончельный концерт (си мянор) Дворжака. М., Музгиз, 1959.

Лушина Я. Антонин Дворжак. 1841–1904. Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., Музгиз, 1961.

Смирнов М. Фортепианное творчество Дюржака. М., Музгиз, 1960.

Яничкова И. «Славянские танцы» А. Дворжака (опыт анализа). В книге «Очерки по истории и теории музыки». Под ред. М. Друскина и Ю. Тюлина. Музгиз, 1958.

notes

Примечания

1

Художественного клуба Праги; умелец по-чешски — художник.

3

О будителях несколько подробнее см. в кн.: З. Гулинская. Бедржих Сметана. М., 1968.

4

В состав оркестра Временного театра входило всего лишь 34 инструмента: 4 первых и 4 вторых скрипки, 2 альта, 2 виолончели и 2 контрабаса, 17 духовых, 1 арфа и 2 ударных; большего не позволяла, в частности, очень маленькая оркестровая яма, где из-за тесноты во время tutti духовые инструменты совершенно заглушали струнную группу.

5

Три дочери — Отилия, Анна и Магдалена и два сына — Антонин и Отакар; через год родилась еще последняя дочь Алоизия (Зича).